学校代码：10270 学号：092200661

上海师范大学

硕士学位论文

论文题目：《吕氏春秋·古乐篇》中的乐舞史料研究

学　　院：音乐学院

专　　业：音乐学

研究方向：中国音乐史

研究生姓名：吴巧灵

指导教师：刘正国

完成日期：2012年4月

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名: 日期: 2012.5.08

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名: 导师签名: 日期: 2012.5.12

本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海师范大学硕（博）士学位论文质量要求。

答辩委员会签名：

主席（工作单位、职称）：

委员：

导师：

论文题目：《吕氏春秋 · 古乐篇》中的乐舞史料研究

学科专业：音乐学

学位申请人：吴巧灵

指导教师：刘正国

中文摘要

《吕氏春秋》是战国末年秦相吕不韦在秦王朝统一天下的前夜集齐门客所撰述的一部融合诸子学说百家百科全书式的著作。其“ 兼儒墨，合名法 ”、“ 备天地古今之万事 ”，其中关于音乐的撰述几乎贯穿全书，保存了许多古代音乐传说以及音乐思想。尤其是其中的《仲夏季 · 古乐篇》行文有序、骈散结和，所述上古时期的音乐史料可谓详细而独特。全篇描述了从朱襄氏到周王朝共 13 位上古帝王的音乐史料，可称得是中国历史上第一篇上古音乐史。查考这些音乐史料的内容，可发现这些音乐史料的内容是以古乐舞为中心而论的。

乐舞，本来源于上古的祭祀活动，在长期的历史发展中，成为一种包含音乐、诗歌、舞蹈在内的综合的艺术形式。《古乐篇》正是这样一部从包含三皇、五帝、和夏商周三代的上古乐舞史料的汇编。长久以来对于《古乐篇》的研究角度各异、研究成果零散，本论文是针对《古乐篇》的乐舞史料的进行一次综合研究，这样角度的综合研究尚属首次。对前人研究成果的综合整理是本论文的基础，对上古乐舞史实的进一步探究是本论文的论述目的，对《古乐篇》的整体结构和撰述特点的表达，以及其反应出的音乐思想等方面的深层思考是本文希望达到的高度。文章使用多学科的研究方法，结合古典文献学、训诂学、民俗学、考古学等学科的研究方式和成果，力求全面地展现《古乐篇》的乐舞史料在现代研究视野下的研究现状，并在此基础上有所发探，并进而揭示出《古乐篇》乐舞史料在中国古代音乐史上的真正价值所在。它绝不仅仅是一篇上古音乐史料的汇编，更是一部真正的中国乐舞的发展史，它的存在是对整个中国音乐史的研究有着重要的意义。

关键词：吕氏春秋;古乐篇;乐舞;氏族之乐;三皇;五帝;夏商周

Abstract

The Lü-shih chun-chiu is an encyclopedic Chinese classic text compiled under the patronage of the Qin Dynasty Chancellor Lü Buwei. It was compiled by the numerous retainers of Lü Buwei, counselor-in-chief of the state of Qin. The Lü shih chun chiu is unique among early works in that it is well organized and comprehensive, covering a wide range of topics including culture, economy, behavior and music. As one of its main thread, the book contains a large amount of information and material on ancient music theory and musical legend. Particularly the chapter of ancient music(古乐篇)regarding Chinese traditional music list out the musical history of pre-Qin dynasty in a cleared order using vivid and concise language.

The chapter placed a great emphasis on dance accompanied by music(乐舞)that is developed before Qin-dynasty as part of the religious ceremony. It is a complex art form that contains a mixture of music, poetry and dance. The chapter of ancient music recorded dance music from the Neolithic Age, the period of The Three Sovereigns and Five Emperors and to Xia, Shang and Zhou dynasty.

Scholars spent a lot of time researching the Ancient Music from different angels with little achievement but no comprehensive study has been conduced from the point of dance accompanied by music. On the basis of previous studies, this research has been carried out to gain a comprehensive view on the music dance pre-Qin dynasty, and subsequently to further understand the language and narrative feature of Ancient Music and its serving purposes on ancient music theory.

The ultimate aim is to brought out the value of the article of chapter of ancient music(古乐篇) :it is not only a piece of music history of the per-Qin dynasty music，the information is also a dance accompanied

by music(乐舞) of Chinese.

Key words:Lü-shih chun-chiu;The chapter of ancient music;Clan music;Three Sovereigns ;Five Emperors and; Xia, Shang and Zhou dynasty

目 录

绪 论

《吕氏春秋》也称《吕览》，是战国末年秦相吕不韦集其门客撰写的一部融汇诸子百家学说的百科全书式的著作。其内容繁杂，“兼儒墨，合名法”、“备天地古今之万事”，《汉书·艺文志》引《七略》将其列为子部杂家[①]。今传《吕氏春秋》共一百六十篇，虽然有佚失和窜乱，但仍被认为是保存最为完备的先秦古籍之一，具有保存先秦重要史料和思想的意义。《吕氏春秋》中有众多的篇章涉及到音乐，保存着许多古代音乐传说和音乐思想。这些宝贵资料被诸多学者认为是研究中国古代音乐史尤其是上古乐史的重要史料来源之一。其中的《古乐篇》作为中国最早的一部上古时期音乐史料的汇编，可以说是中国古代音乐史学的萌芽著作，具有极大的研究空间和重要学术价值。

一、《吕氏春秋》成书略说

由于本文拟对《吕氏春秋》中的某一篇章的音乐史学价值进行研究，对于《吕氏春秋》一书的相关背景和研究现状的了解，将对本文撰写时的整体、准确定位起到重要作用，故而有必要做出交代。

（一）《吕氏春秋》的成书背景

关于《吕氏春秋》的撰写背景、动机及其编撰过程，在司马迁的《史记》中有着完整的交待，据《史记·吕不韦列传》载：

庄襄王三年，薨，太子政立为王，尊吕不韦为相国，号称“仲父”……当是时，魏有信陵君，楚有春申君，赵有平原君，齐有孟尝君，皆下士喜宾客以相倾。吕不韦以秦之强，羞不如，亦招致士，厚遇之，至食客三千人。是时诸侯多辩士，如荀卿之徒，著书布天下。吕不韦乃使其客人人著所闻，集论以为八览、六论、十二纪，二十余万言。以为备天地万物古今之事，号曰《吕氏春秋》。布咸阳市门，悬千金其上，延诸侯游士宾客能增损一字者予千金。[②]

由此可知：在庄襄王去世后，嬴政即位，吕不韦高居相位，封文信侯。他以魏国、楚国、赵国等君主皆能招贤纳士，而秦国如此之疆，却“羞不如”。于是，便广招天下能人贤士，直到“食客三千”。吕使其客人人著述所闻，集

[①] 陈奇猷《〈吕氏春秋〉新校释》，上海古籍出版社，2002 年，《高诱序》第 2 页。
[②] [西汉]司马迁《史记》卷八十五，《吕不韦列传》，北京：中华书局出版，1959 年，第 2510 页。

当时私学之大成，撰写出了本科全书式的《吕氏春秋》。据《吕氏春秋·序意篇》载："学黄帝之所以诲颛顼矣，爰有大圜在上，大矩在下，汝能法之，为民父母"[①]。由此可知，吕氏编纂此书也是基于政治需要，主要目的是训导未长大的秦王嬴政，"欲成一代兴王之宝典"[②]，为秦王嬴政撰写一套治国纲领，为秦国和自己赢取声望，以巩固相权。正如有学者所言："吕不韦之书，兼有为独揽大权造舆论声势，为秦之统一六国制定思想和政治体系，以及汇集先秦历史及思想、创文化之盛举三重意思的有为之作。"[③]

据《吕氏春秋·序意篇》所述："凡十二纪者，所以纪治乱存亡也，所以知寿夭吉凶也。上揆之天，下验之地，中审之人，若此则是非可不可无所遁矣。"欲以一书囊括天地万物，可见《吕氏春秋》的口气之大。《史记》载，《吕氏春秋》成书后，曾布于咸阳市门，称"诸候游士宾客有能增损一字者予千金"，然，"时人无能增损者"[④]。汉人高诱说："时人非不能也，盖惮相国畏其势耳"，即认为，无有人能增损一字应是时人惧于吕不韦如日中天的权势所致。高诱所言"盖"，似非确指，而是对存在这样一种可能的推说，但是这种推说也未必尽然。笔者以为：吕不韦以千金求错，在"一字千金"的诱惑下没有出现纠错之人，是因畏惧吕不韦权势的说法，恐怕并不符实情。当是时，吕不韦正欲展现秦国求贤若渴、虚怀若谷的纳贤态度，如果出现一位能指出他集"食客三千"撰述的著作有讹误的人才，吕不韦将此人招致门下的可能性，应当远远大于杀之而后快的可能性。若高诱推言不确，则"时人无能增损"其实意思是指，时人非不愿"增损"，而是实在不能"增损"。司马迁在《史记》关于《吕氏春秋》"一字千金"的记载，恰恰说明了《吕氏春秋》在当时具有相当高的编纂水平、形成了相当的学术权威。

（二）《吕氏春秋》的编排体例

《吕氏春秋》因其体例独树一帜，博采众家思想，且包罗万象，又有众多轶闻史料的汇集，对其书著的性质有着不同说法。汉人高诱称其"大出诸子之右"，是为子书；近代学者梁启超称其"实类书之祖，后世《艺文类聚》、《太平御览》、《永乐大典》等，其编纂方法及体裁，皆本于此……"，是为类书；

① 陈奇猷《〈吕氏春秋〉新校释》，《序意篇》，上海古籍出版社，2002年，第654页。
② 丁海燕《论〈吕氏春秋〉的史学成就》，西北大学硕士论文，2001年，第6页。
③ 黄伟龙《〈吕氏春秋〉研究》，西北师范大学博士论文，2003年04期
④ 陈奇猷《〈吕氏春秋〉新校释》，上海古籍出版社，2002年，《高诱序》，第2页。

此外，又有史书、政书、百科全书等诸说。实际上，各种不同的说法都仅仅是针对《吕氏春秋》的部分特性而言，并不能涵盖《吕氏春秋》的所有特征。《吕》著编撰手段特殊、编纂人员繁杂、编纂目的明确，具有独特的体例和丰富的史料及论述，以上诸说似皆持之有理。但本人认为，对于《吕》著的书属问题我们应当意识到它的独特性，并不一定要将其简单的归属于某一类书，而应当根据《吕》著的特性综合看待；而仅就《吕氏春秋》中的音乐史料部分而言，我们可以将其视为先秦最早的一部音乐简史之著。

《吕氏春秋》经过统一编排，严谨规整。全书共二十六卷，二十余万言，分为“八览”、“六论”、“十二纪”，共计一百六十篇。其中以“十二纪”份量最重，编排精心，联系密切。“十二纪”又分为春、夏、秋、冬四季，每季又分为孟、仲、季三纪，每纪五篇，加上末尾的《序意篇》共六十一篇，按春生、夏长、秋收、冬藏的概念编纂，春论养生，夏论教育，秋论战争，冬季论死丧。故，《吕氏春秋》以“春秋”为名，除了其具有史书的特性外，以四季撰述也是一种说法。而无论是纪、览、论都保留了许多珍贵的先秦文献，具有重要的史料价值。

《吕氏春秋》的学术思想归属问题也是一个争议不少的问题。《吕氏春秋》编纂时逢百家争鸣的战国晚期，诸子纷纭。中国历史上第一部分类的综合目录《七略》（后佚失）的诸子略，将春秋战国时期的诸子学说分为十家：儒、道、阴阳、法、名、墨、纵横、杂、农、小说。《汉书·艺文志》基本根据《七略》修，个别地方有校正。《七略》借《汉书·艺文志》保留了基本面目。《吕氏春秋》则被这两部书列于诸子的杂家，是由于《吕氏春秋》对诸子学说采取的是兼而有之，择其善者而从之的态度。《吕氏春秋·不二》篇说：“老耽贵柔，孔子贵仁，墨翟贵廉，关尹贵清，子列子贵虚，陈骈贵齐，阳生贵己，孙膑贵势，王廖贵先，儿良贵后。此十人者，皆天下之豪士也。”可见其对诸家学说的肯定态度，而它的撰写也是本着博采众长、集腋成裘的编纂态度，正如《吕氏春秋·孟夏季·用众》篇载：“物固莫不有长，莫不有短，人亦然。故善学者，假人之长，以补其短”。又说：“天下无粹白之狐，而有粹白之裘，取之众白也。”

由于它集百家之言而述的写作特点，《吕氏春秋》的思想性就成为颇有争议的议题。如熊铁基认为《吕氏春秋》应当归属于“新道家”的作品， 因《吕

览》将自然无为的哲学思想用到政治方面，带有明显的政论性质，非“杂家”之始而应是新道家的最早代表作。因《汉书·艺文志》说杂家：“兼儒墨，合名法，知国体之有此，见王治之无不贯。”正符合道家的：“因阴阳之大顺，采儒墨之善，撮名法之要，与时迁移，应物变化，立俗施事，无所不宜”的思想特征[①]。虽然思想归属问题各有说法，但是，当今学界所共识还是以为《吕氏春秋》是一部有着独特编写手法的、包含诸子各家学说思想成为一家之言的“杂家”著作[②]。若认为其主要属于某家学说的观点均有以偏概全之嫌。

《吕》著博采百家，扬长避短，又自行卓立吸收创新，为成一家之言，它对于诸子学说的涉猎不限于单纯的引用，而是有所融合和发展，“述”“作”并举，取长补短，集腋成裘，从而形成了其特有的理论体系。

（三）《吕氏春秋》的成书年份

《吕氏春秋》的最具有争议的问题应该是《吕氏春秋》成书具体年份，这一问题从古至今，众说纷纭。据《吕氏春秋·序意》篇中的明确记载：“维秦八年（公元前239年），岁在涒滩。秋，甲子朔，朔之日，良人请问十二纪。”涒滩，是天干地支中岁阴申的别称，《尔雅·释天》：“（太岁）在申曰涒滩。”。

载述如此清楚，《吕氏春秋》的成书时间似乎不难判定，而问题在于，干支纪年法中，秦八年实际“岁在壬戌”，秦六年才是“涒滩”之岁[③]。如何解决“秦八年”和“涒滩”的矛盾就成为探究《吕氏》成书年份的关键。

清人黄式三、王念孙等认为“秦八年”应当为“秦六年”[④]； 清人孙星衍说“秦八年”当是从秦灭周之后次年（公元前247年）算起之八年（也即成书于秦六年公元前 241 年）。而根据现代学者对考古发现的历法资料的考证[⑤]，普遍认为：《序意》篇本身的记载并无讹误，乃是后世推算错误：不解秦与后世所用历法不同、忽视了干支纪年法本身具有“超辰法”的计算而误误断[⑥]。实际上，以秦历而论，秦八年正是岁在“涒滩”，成书时间确实在秦八年（公元前239年）。

---

① 熊铁基《从〈吕氏春秋〉到〈淮南子〉——论秦汉之际的新道家》，《文史哲》，1981年02期。
② 林荣，中国古代史，博士论文《〈吕氏春秋〉与百家合流》，吉林大学2010年
③ 参见李家骧，《〈吕氏春秋〉成书年代新考》，《湘潭大学学报》（哲学社会科学版），1995年第二期。
④ [清]黄式三撰，程纪宏点校，《周季编略·卷六·列国九》，南京：凤凰出版社（原江苏古籍出版社），2008年，第278页。
⑤ 详见赵年荪，《关于〈吕氏春秋〉成书年代之我见》，苏州大学学报（社会科学版），1987年第3期。王军，《<吕氏春秋>的成书年代及其音乐学意义》，《音乐艺术》1999年第三期。
⑥ 庞慧，《〈吕氏春秋〉对社会秩序的理解与构建》，北京：中国社会科学出版社，2009年，第44页。

陈奇猷先生提出关于成书的一种说法，认为《吕氏春秋》非一次成书，“不韦迁蜀，世传《吕览》”是意指《吕览》完全成书是在“不韦迁蜀”以后，进而推断出《吕氏》非一次成书，“纪”在先而“览”“论”在后[①]。因据汉人班固《汉书·司马迁传第三十二》引《太史公自序》曰：

仲尼厄而作《春秋》；屈原放逐，乃赋《离骚》；左丘失明，厥有《国语》；孙子髌脚，《兵法》修列；不韦迁蜀，世传《吕览》；韩非囚秦，《说难》、《孤愤》。《诗》三百篇，大抵圣贤发愤之所为作也。

此段文字正是陈公推断吕不韦迁蜀著书的文本依据。但正如清周中孚《郑堂读书记》中所述，太史公“盖欲迁就蒙难著书之意，而非其实也。”笔者以为：“不韦迁蜀，世传吕览”于“韩非囚秦，《说难》、《孤愤》”句式相同，实为互文，句意渗透呼应。故，若以为吕不韦迁蜀之后方成书《吕览》，则韩非子应在囚秦之后著书立说。

但据史载，韩非子在韩时，上书韩王，不被重用，才退而著书，且在去秦之前就已经写出写出《说难》、《孤愤》、《五蠹》、《内外储》、《说林》等篇，而非在被秦囚禁之后。可见，所以此段文字，上下半句之间不存在时间先后关系，不能作为吕氏迁蜀后作《吕览》的时间证据。故而分时成书的说法不确，此说也确未受学界共识。

（四）《吕氏春秋》的研究现状

关于《吕氏春秋》可信度和在保存先秦文献方面的贡献已经得到公认。但由于从两千多年前留传至今，此书可能遭到的篡改和文字的佚失比较明显，加上此书的成书背景特殊、撰写方法独特，同时为吕不韦的名声之累，轻视《吕氏春秋》的现象常有发生，对于它的研究也经历了一个漫长的过程。即如李维武《〈吕氏春秋〉古今研究》写道：“秦汉之际《吕氏春秋》是颇受思想界重视的学术巨著，汉以后无人问津，至清朝有了朴学家的整理，到了20世纪《吕》的研究开始蓬勃起来[②]。”这段话比较集中的讨论了《吕氏春秋》的整体研究情状，到了近世，它的价值越来越为当今学界所共识，对它的各种相关论文随处可见，而仅作为引文资料佐证的文献更是不胜枚举。故而在当今，《吕氏春秋》的研究领域已经拓展到：“文献考据学、哲学、政治、军事、经济、农学、法

[①] 陈奇猷，《〈吕氏春秋〉成书的年代与书名的确立》，《复旦学报（社会科学版）》，1979年05期。
[②] 详见李维武《〈吕氏春秋〉古今研究》，《国内哲学动态》，1986年06期。

学、医学、管理学、教育学、心理学、逻辑学、语言学、文艺学、文学、美学、音乐、人学等”，各种学科对《吕氏春秋》的重视和研究“延展构成 20 世纪《吕氏春秋》研究的庞大框架[①]。”这种说法是非常中肯的，但需要注意的是，在这个《吕氏春秋》的庞大研究体系中，存在各个学科的对其研究的严重不平衡的情况，尤其是以政治哲学等学科的论述较多而文艺学、音乐史学等学科的研究资料相对较少。这一方面是由于《吕》著本身具有的政论的性质决定的，另一方面则是一些学科本身对于《吕》著研究的投入不够导致的。

《吕》著本身包罗万象，随着学术的发展和《吕氏春秋》本身价值的日益凸显，各学科对《吕氏春秋》的研究的细化、深化，成为共同的趋势和方向。而作为中国最早的音乐史料集，音乐学界对《吕氏春秋》的研究也将随势而动，进入一个更加广阔、深入的研究领域。

二、《吕氏春秋》中的音乐史料概说

《吕氏春秋》中有关音乐的论述几乎贯穿全书，音乐成为《吕氏春秋》中重要的论述话题，和其他学说一起交叉综合构成了《吕氏春秋》完整的思想体系。《吕》著中直接论述音乐的文字主要集中在《仲夏纪》、《季夏纪》二纪，另有零星的音乐论述见诸其他各篇。

《吕氏春秋》根据春生夏长的逻辑编撰，其中夏季的论述与教育制度紧密相连，由于当时，音乐是教育的重要内容，故而涉及音乐的篇章也多集中于夏季。除《孟夏纪》中没有涉乐文字外，整个《仲夏纪》中五篇有四篇是论乐篇章，分别是第二篇《大乐》、第三篇《侈乐》、第四篇《适音》、第五篇《古乐》；在《季夏纪》的五篇中，第二篇《音律》、第三篇《音初》是以音乐为主要内容论述的篇章，而第四篇《制乐》和第五篇《明理》亦有涉及音乐之字句。

由于十二纪每纪的第一篇都是《礼记·月令第六》的该纪对应月份之文字的完全辑录，不应当计算在《吕氏春秋》的撰写本体内，除去不计，纵观这两纪的内容，可判定，《吕》书的《仲夏纪》、《季夏纪》这两纪其实就是论“乐”的专篇。

[①] 俞长保《20 世纪《吕氏春秋》研究综述》，徐州师范大学学报，2002 年 12 月。

（一）《仲夏纪》中的论乐篇章

在《仲夏纪》集中论述音乐的篇章中，第二篇《大乐》论述了乐与天地，乐与人，乐与政治的关系，融合道家思想和礼乐思想，论述了令天下太平、国治民和的“大乐”的概念。《大乐》篇采用了道家的阴阳学说，认为乐“生于度量，本于太一”，而“太一化阴阳，形体成，乃有声。”《大乐》以哲学的视野来看待音乐与世界万物的联系，认为：“大乐与天地同和”，将音乐的起源联系到宇宙万物的起源[①]。又采用了儒家礼乐的思想论述乐与政治的作用，以为：先王定乐，以“和”、“适”为标准，而唯有得道之人，才可以与其言乐。

第三篇《侈乐》论述了乐与治国的关系，强调“适乐”有利于民生国治，而“侈乐”则导致身死国灭。“乐与宝同”，乱世之乐越奢侈，犹如君主的宝愈多，导致许多政治问题影响社稷民生，使得宝不为宝，乐不为乐。这里显然有墨家“非乐”思想的影子。此篇又举桀纣和其他君主为例子，以引出了“适乐”的概念，强调乐以中和为上，合乎“度量”。

第四篇《适音》又作《和乐》，接着上篇论述何为与“侈乐”相反的“适音”，认为乐不能用来“欢耳目”而应用来“行理义”，主张以和乐制国。主张适音先需适心。心平则乐平，乐适则心适，心适则四欲得，四欲得而胜理，胜理则治身，身治则国治。“适音”应当是不过度的，“大不出钧、重不过石”，平和之乐是治世之音，“观其音而知其俗”、“观其俗而知其主”、“观其政而知其主。”乐与治国的关系密切相连。

《仲夏纪》的最后一篇《古乐》篇，则是一部从远古到周的音乐史料的汇编，可被视为是中国最早一部的古代音乐史。

在《大乐》《侈乐》《适音》之后，《古乐》篇回顾了历史上圣明的先王的音乐乐舞，讲述了乐是流传已久、不停的创造和传承、不可废除的统治之法。《古乐》篇内容十分丰富，按时间顺序记叙，详略得当，述论结合，是一篇文法合适、有骈文色彩的音乐史学著作。陈奇猷道：“此篇论述自朱襄氏至周成王各代乐舞之由来”，明确说明了《古乐篇》的乐舞史纪的性质。本论文意欲对《古乐篇》的乐舞资料进行综合整理研究也正是因为其在中国音乐史上具有的特殊意义。

[①] 李家骧，《〈吕氏春秋〉的文艺起源论》，《湘潭大学学报（社会科学版）》，1990 年 04 期。

（二）《季夏纪》中的论乐篇章

《季夏纪》中，集中论乐的主要有两个篇章，即第二篇《音律》和第三篇《音初》。《音律》将十二律的名称和生律顺序做出了交待，并将十二律和十二月相配，联合阴阳学说与政治制度相联系。《音初》篇则记叙了四方之音的由来，以东南西北为顺序，记叙详细：孔甲作东音，涂山氏始为南音，长公作西音即秦音，有娀氏作北音，在这之后进一步完成其音乐思想的论述，认为乐可以反映出国之兴衰，强调应以乐治理国家。

另有涉及音乐文字的第四篇《制乐》和第五篇《明理》，则皆非集中的专论之篇，而是借乐来说治国之道。《制乐》篇主要讲述述成汤王时谷生于庭，周文王抱恙时地震，宋景公时火星运行到星宿位置的不祥之兆以及他们各自的处理办法——做善事而趋利避祸——以说明“欲观至乐，必于至治”的乐治观念，政治清明是“至乐”的先决条件。

《明理》篇主要讲述了乱世之象和一些当时认为的不祥之兆，如云的形状，太阳、月亮和星星的情况及其他自然现象。在“万怪皆生” 的国家，其主不能知乐。此篇将乐作为政治是否清明的重要参照标准，是《制乐》的进一步延伸论述。这两篇无论是篇幅上还是主题上其政论的意味远大于乐论意味。

（三）诸论乐篇章的内在逻辑

总观《吕氏春秋》中的音乐史料，其中心思想是将音乐作为一种重要的统治方式和治国之道加以论述，“乐”与政治的关系联系紧密。符合儒家“礼乐”思想也融合了墨子“非乐”思想，同时兼有道家的天人感应思想。

在集中论述乐的《仲夏纪》中，《大乐》、《侈乐》、《适音》俱是音乐理论性的散文，与含有丰富乐舞史料的《古乐》连缀成篇，有机结合，完成了层层叠进、互为补充、极具内在逻辑性并含有充分论据的“儒道融合”的礼乐思想的阐述，充分表达了编者以礼乐治天下的政治理想，与《吕氏春秋》的编纂目的和编纂特点相合。而《季夏纪》中的《乐律》、《音初》两篇直接表述音乐，分别谈及乐制和“四方之音”，是对《仲夏纪》的述乐篇章的补充论述。从《仲夏纪·古乐篇》的主要论述帝王之乐的官方祭祀乐舞，到《季夏纪》则细述乐制及地方音乐，完整了对乐的整体探讨。《明理》、《制乐》两篇则结合具体事例来进一步证明强调乐与政治不可分割的关系。在这两纪的论述过程中，编者引经据典，文采斐然，将史料和论述有组织的结合，出色地的完成了乐之由来、

类别，以及乐与人、乐与治国之间的关系的论述，具有极强的说服力。

这两纪主要论述乐的篇章中，《大乐》、《侈乐》、《适音》等篇主要以“论”为主，而《古乐》和《音初》两篇则具有明显的史述的性质，尤其以《古乐》篇的内容最为典型和宽泛：涉及到乐舞、乐器、乐歌、乐律、乐人以及音乐思想等方面，按照历史朝代的时间顺序记述，在当时具有言贯古今，提纲挈领的史学特点。诚如郑祖襄先生所言，此篇乃是中国现存古代文献中最早的对于历史音乐系统的认识之文献。也可以说“是一篇中国古代音乐史学的萌芽著作①”。据吉联抗先生所说：“有学者甚至将这些篇章认为是已亡佚的《乐经》遗文的再现②。”吉联抗认为《吕氏春秋》的音乐史料具有两大价值：其一是保存了古代音乐思想和传说；其二是融汇了先秦诸家的学说。这一说法也得到了当代学者的一致认可。如此，研究这样一部著作中的音乐史料对于探赜中国上古音乐史的意义当是不言而喻的。

（四）《吕氏春秋》中的音乐史料的研究现状

经查考，当今音乐学界第一部系统的将《吕氏》中的音乐资料做出综合整理的书籍是吉联抗的《<吕氏春秋>中的音乐史料》。其所释主要是以许维遹的《吕氏春秋集释》为底本，作者将《吕氏春秋》中所载的音乐史料做了辑录和注释，同时以现代汉语作了今译。吉氏的整理，由于主要是史料的辑录、注释和翻译，没有作出更多的诠释和考说，其中仍有许多疑点没有得到解决。

涉及《吕》著中音乐史料研究的论文为数不少。这些论文可以根据研究的角度分为一下几种方向：从音乐美学的角度探究《吕氏春秋》中音乐篇章中的音乐思想，甚至扩大《吕氏春秋》全书的音乐思想、扩大到文艺思想的探究，这类文献我们可以称之为美学类文献；从音乐史学角度探究《吕氏春秋》中音乐篇章的音乐记载，以书中记载的某一音乐事件为主要对象研究，或者综合其中的部分音乐事件，来探究《吕氏春秋》的音乐史学价值。这类文献我们可以称之为音乐史学类文献；由于《吕氏春秋》的价值已被世人公认，即使是对其中的音乐史料的研究也可以从不同的学科背景出发，结合其他学科的特点和研究方法（如音乐社会学，音乐文献学，音乐教育学等学科），这类文献视角独特、多变，我们可以称之为泛学科类文献。根据这样的分类，可看出从这些文

① 郑祖襄，《中国古代音乐史学概论》，北京：人民音乐出版社，1998 年 10 月，第 64 页。
② 吉联抗，《吕氏春秋中的乐舞史料》，上海：上海文艺出版社，1963 年，第 4 页。

献的数量上而言，泛科学类占据相当大的份额，美学类文献也较多，而史学类文献偏少。造成这种情况的原因，可能是《吕氏春秋》所载音乐史事去世已远，考证难度大，且其中多有史事是《吕氏春秋》独有，更有难度，但其美学思想和体现的其他学科的研究价值却日益凸显。

也可根据研究的广度和深度分类：将《吕氏春秋》中的各类音乐史料作为论文的某一部分观点或论据加以阐释，而非对其本身的研究的，称为引用类（无论是引用其中的某一段，或某一事件）；将《吕氏春秋》中的某些音乐史料比较集中的进行整理和研究的文献（以某一论乐篇章为主要研究对象的），称为集中类；将《吕氏春秋》中的某一音乐事件或某一音乐材料进行深入综合研究的；称为深综类。这三类中，以引用类最多，集中类较少和深综类更少。这可能是由于在长期的传播中，《吕氏春秋》的字句已广为人知，故而能被广泛的引用或作为材料佐证，但真正能对其综合研究、深入研究的难度远高于此。

由于《吕氏春秋》本身的百科性质和学界对其的研究不断深入和扩大，研究方法的多样，研究对象的多元，研究范围的灵活多变，使得我们很难用一个绝对的、统一的标准来对众多涉及《吕氏春秋》的音乐类研究文献资料加以完全概括或分门别类。这样的分类仅仅是根据某一个标准作出粗略的整理，也难免遗漏或重叠，仅仅是为了获得对研究概况的整体印象。通过以上的分类，我们可以看出，对于《吕氏春秋》中音乐史料的研究，学界角度各异，深度不一，存在对于部分流传度较广的音乐史料的谈及和研究比较多，如葛天氏之乐等，而其余则关注度不够。总体而言，虽然不乏研究文献，但仍然缺乏对其载述本体进行深入探究、集中整理的文献。这对于探究《吕氏春秋》的音乐史上的价值是不利的。随着研究的不断深入，作为中国第一部较为系统的上古音乐史料的载本，《吕氏春秋》中的各个论述音乐的篇章有进一步研究和考量的必要。

本文试图从乐舞史料这一角度对《古乐篇》中的音乐史料加以综合研究，力图将《吕氏春秋》这一音乐篇章的价值，全面准确的揭示出来。若以上文的分类来为文章定性，本文即是对《古乐篇》在音乐史角度上的一次集中研究，对于其中部分音乐史事的深入考研和整篇史料的集中研究，就成为本文的使命和终极诉求。

三、《古乐篇》的乐舞史料研究述略

《吕氏春秋》之《古乐篇》被视为最早的一篇中国古代音乐史料的辑录，已被世人公认。但是细观《古乐篇》中所辑录的音乐史料，俱是上古时期远古帝王之乐舞，虽有对乐器、乐人、乐律、或音乐事件的辑录，但这些元素皆是上古之“乐舞”的组成部分。乐舞是《古乐篇》的描述主线，《古乐篇》的整个篇章都是对周初以前的上古帝王乐舞的名状之言。故而，笔者以“乐舞”为切入点，进行研探，此处，需对其乐舞属性作出一些说明，方便之后的研究。

（一）《古乐篇》是乐舞史料汇编

《古乐篇》开篇明义：“乐所由来者尚也，必不可废。有节，有侈，有正，有淫矣。贤者以昌，不肖者以亡。”“尚”是久远之义。此句意为：来源已久的“乐”，不可以废除，“乐”又有节制和奢侈之分，雅正和俗乱之分。乐即能治国又可能害国，它的两面性是由它的使用者决定的。这样开篇明义的文字，实在告诉读者，以下的文字内容乃是关于“乐”的集中论述，而“贤者以昌，不肖者以亡”又挑明了此篇文字内容乃是针对统治者的“乐”。篇尾又言：“故乐所由来者尚矣，非独为一世之所造也”。更加明确了《古乐篇》的撰写目的是为了叙述“乐”的来源和发展。《古乐篇》其中意指的“乐”是指怎么样的一种“乐”呢？笔者为何要将《古乐篇》定性为乐舞史料并且作为研究的中心呢？在本文撰写之前，需要对这些问题作出一定的说明。

1、“乐”即为“乐舞”

在上古时期，“乐”的含义远远大于现代“音乐”的概念。查询中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编辑的《中国音乐词典》，在“乐舞”项可见对“乐”的定义：“远古及周初，诗歌、舞蹈、音乐三者结合在一起时，一般称乐，也称乐舞。”黄翔鹏先生将中国不同时期的乐舞作出分类：“历史上经过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大区为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段[①]。”《古乐篇》所记叙的“乐舞”正属于先秦乐舞的范畴之内。

刘再生先生进一步补充说：“音乐的早期形态是一种歌唱、舞蹈、奏乐结

[①] 黄翔鹏《论中国古代音乐的传承关系》，选自《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年 10 月，第 105 页。

合在一起的乐舞形态。这种歌、舞、乐‘三位一体’的原始乐舞是处于萌芽状态的音乐艺术。”由于在先秦时期生产力的不发达，艺术是粗拙简单的，这三者歌、舞、乐不足以形成独立的艺术形式，这三者互相依赖，形成一种综合的艺术形式[①]。由此可知，学界普遍以为，在上古时期，“乐”相当于现代“乐舞”的概念，应当被认为是一种综合的大型乐舞。

先秦时期，“乐”的概念不同于现代的“音乐”这一点在诸多文献中也可以找到明证。“声”“音”“乐”三者属于不同的概念，在《吕氏春秋》的论乐篇章中出现了不同的对于这三者的诠释，如《吕氏春秋·大乐》中说“声”：“形体有处，莫不有声，声处于和、和出于适，先王定乐，由此而生。”“声”是常见的事物，一切物体都会发出声音，“声”是“乐”存在的基础，但只有“和”、“适”的“声”才能被当作定“乐”的素材。在《吕氏春秋·适音》则说：“夫音亦有适，太巨则志荡……”，“音”则是人为的，经过一定修饰的声音，“音”才相当现代所说的“音乐”之义。

这种在先秦时期，“声”、“音”、“乐”三者之间的不同概念也可见《乐记》的记载：“知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也，唯君子为能知乐。”声，是世间平常之音响，不仅人类可听到，禽兽也能听到。音，则是经过编排的音乐，是普通人都能听懂的。而乐则是包含了丰富内容和道德意味的综合乐舞，只有具有道德、经过训练的君子方能参透。

在现代的《吕氏春秋》的翻译中，由于对先秦乐舞的概念的模糊，使得常常忽略三者的差别而将“乐”统一翻译为“音乐”，这使得人们将古“乐”的概念混同于现代的以纯粹的乐音表达为基本形式的音乐，造成理解上的误区和逻辑上的混乱。例如王晓明著《吕氏春秋通诠》中对于《侈乐篇》的一段的翻译：“凡古圣王之所为乐者，为其乐也。夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓钟磬管箫之音，以巨为美，以众为观，俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见。”将“以众为观”和“目所未尝见”都认为仅仅是指音乐，故而翻译成：“把乐器的众多视为壮观，他们的音乐追求奇异和过分瑰丽，是人们的耳朵未曾听到过的，眼睛不曾看到过的”。其实，“以众为观”，和“目所未尝见”，乃是指说乐舞中的舞蹈的部分，而非单指乐器和演奏人员的众多。而这种情况在《古乐篇》的

[①] 刘再生，《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社， 2006 年 5 月，第 11 页。

翻译中也出现了，作者将“乐之所由来者尚矣”的“乐”翻译成现代的狭义音乐的概念——“乐曲”， 这种翻译使得《古乐篇》丰富的内容，包括音乐、舞蹈、乐器，乐律，乐人等丰富的、超过现代“音乐”本身的表达就成了多余。又因为，《古乐篇》是一部综合各种音乐事项的宫廷性质的乐舞史料纪录，为了更好地理解和研究它，对于“乐”的概念应当细加考辨，不容混淆。

2、“乐”的本义和功能

“唯君子为能知”的“乐” 在先秦拥有超过现代“音乐”的崇高的地位和政治作用。《乐本》载：“礼、乐、刑、政，其极一也，所以同民心而出治道也。……礼、乐、刑、政四达而不悖，则王道备矣。”“乐”与“礼”、“刑”、“政”并列，成为“四术”之一，作为一种重要的政治手段被运用于统治。“乐”究竟有何魔力？如何用以治国？欲探究“乐舞”可以治国的缘由，需要探究“乐”之本义。

古往今来，“乐”字的本义的诸家之言迭出，饱受争议，而至今未能达成共识。甲骨文中“乐”的繁体为“樂”，象形文字是“”，金文作“”，篆体作“”，下半部分是“木”无疑，但上部的“幺”和“白”字，尤其是两个“幺”作何解成了解疑“乐”字之本义的关键。

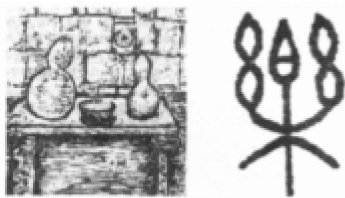
东汉许慎的《说文解字》载：“乐，五声八音总名。象鼓鼙……”，以为“乐”之本义乃是指鼓，此说广为流传。清人罗振玉解“乐”为“琴瑟之象”，作“丝”解，认为“乐”乃是“丝附木上”，否认了许说。到今人冯洁轩以为“乐”上部作“幺”，解作“歌舞之乐”[①]，又有修海林以稻穗解，以为是“饱食之乐”[②]。陈双新以为“乐”的本义是指“栎树”，此树可取丝，常在栎树旁祭祀歌舞[③]。以上诸说似乎都言之成理，但据刘正国先生考证，皆不成立。

刘氏论述[④]：殷墟卜辞中 9 处有“乐”字，但皆与音乐无关，而是“作为地名或祭名来解”，符合徐中舒言：“卜辞中‘乐’无用做音乐义之辞例”，断定“乐”之初义与音乐、乐器无关，故“鼓鼙说”，“琴瑟说”都不成立；而“乐”之欢乐的意义乃秦之后的衍生之义，考古文献，“先王之乐”令魏文侯和梁惠

[①] 冯洁轩，《“乐”字析疑》，《音乐研究》，1986 年第 1 期。
[②] 修海林，《“乐”之初义及其历史沿革》，《人民音乐》，1989 年第 3 期。
[③] 陈双新，《释“乐”》，《河北大学学报（哲学社会科学版） 》，2000 年 2 月。
[④] 刘正国，《乐之本义与祖灵（葫芦）崇拜》。《交响（西安音乐学院学报）》，2011 年 12 月，04 期。

王毫无快乐之感，故“歌舞之乐”和“饱食之乐”也不可信；刘氏根据大量人类学、民俗学的材料考证，“乐”字上半实乃葫芦之象形“幺幺”乃是两只凹腰葫芦相对放置之形，认为“‘乐’者，‘祖灵葫芦’之崇拜也”。

刘氏根据摩哈苴彝村的“祖灵葫芦”照片绘图与金文中的乐字对比：



“两‘葫芦’相对而置，乃为‘祖灵’之象征；其下从之‘木’为‘树木’”，中间的“白”字乃是后来的祭皿之器，“乐”是“祖灵崇拜”的象征，而后则作为祭名或地名出现于甲骨卜辞中。故而“乐”与“祭祖”相联系，统治者或者氏族领袖通过祭祀共同的祖先或其他神物，来收拢人心，团结本族进而巩固统治。

这种原始时期的宗教崇拜祭祀仪式在后世得以继承和发展成为一种文化风俗，渐渐被赋予更多的内容，进而形成礼乐制度。“乐”成为‘通伦理’、‘和人神’、‘同民心而出至道’，以至尊为治国“四术”之一。此时的礼乐制度已经成为处理人与神、人与鬼、人与人的三大关系的手段，已不在仅仅停留在祭祀先祖的实用功能上，而具有了更多的政治意味和伦理性。但是，在春秋“礼崩乐坏”之后，先王古“乐”的祭祀之义渐渐被人所遗忘，而“乐”则成为了娱乐的手段，才有了快乐之义。本义的消解，衍生义被传承，因此“乐”才被千百年来的人们所误读。

刘氏此说，不但将“乐”的本义加以肃清，使“乐”的谜题得解，而更重要的是，“乐”之本义的明确使得上古“乐舞”的功能和情状得以明示和确立。

诚如刘氏所言，先秦的古“乐”用于祭祖，而祭祖的乐舞也并不令人愉悦，而是需要人正襟危坐，肃穆以听的。《乐本》载：“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也”。明确了先王所制的“礼乐”制度的目的是为了教化民众，而不是为了“耳目之欲”，因而礼乐中的“乐”实际上是为了“礼”服务的。《说文》载：“礼，行礼之器也。”、“礼，

履也，所以示神致福也。”足见“礼”字本意正是一种礼器，起源于祭祀神祇的各种仪式，最后凝成象征，与乐结合，拥有了更加广泛的伦理道德意义。但礼乐的祭祀的初义都与祭祀紧密相连，用以祭祀的乐舞没有娱乐的功效，也不是为了审美活动存在的，它本身就是严肃的，富有神话色彩和功利性。因其本身不是为了娱乐而存在的，它最初是用以“肃雍和鸣，先祖是听”(《诗经·周颂》)的祭祀祖先的仪式，通过祭祀共同的祖先，以达到“亲亲故尊祖、尊祖故敬宗，敬宗故收族”的统治目的。

用以收服本氏族或宗族的现存子民，团结人心的乐舞在国家形成之后仍然被保留和发展，并发挥了重要的统治作用。与礼、乐、行、政，一起称为“四术”。以今义而言，礼是行为规范，乐是祭祀仪式，刑是刑罚得当，而政才是君王适当为政。乐的实用功能是远远凌驾于娱乐功能之上的，故而即使是在位的统治着本人也不喜欢这样的乐，而都偏好具有更高审美价值的“郑卫之音”、“桑林之舞”。

这种乐舞到底是什么样的呢？王光祈说：“吾国之‘舞’与西洋近代乐舞根本不同之点，即西洋为‘美术的舞’，中国为‘伦理的舞’是也。(其实中国雅乐，几乎全部皆系‘伦理的音乐’。至于西洋方面，则只有古代希腊大哲柏拉图所谓音乐，系属此类。)诸君不信，请一阅明末朱载堉《乐律全书》中，所载各种舞图：手如何举，则表示为忠，足如何动则表示孝之类，当知余所言之不虚也[1]。”这番言论非常精确的概括了中国“乐舞”的伦理性、仪礼性和象征性，显然，被赋予这些含义的舞当然不是现代的舞蹈概念，而是具有特殊意义的一套仪式动作。

乐舞之“舞”字，考其甲骨文形，乃是“巫”“”字，状如一人执牛尾而舞。在阴山壁画中就有极相似的字符画。上古之时，巫舞一体，舞蹈是为了巫术的需要，也就是祭祀的需要。王国维说：“歌舞之兴，其起于古之巫术乎？巫之兴也，盖在上古之世。”“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神也。”在祭祀之时，无论是其中的“舞”还是音乐、诗歌都因为祭祀仪式“事鬼神”的特征而神秘、严肃，而在后世的发展中，舞的姿势和所代表的内容被固定而流传下来，称为后世“礼乐制度”的仪礼的一部分。“乐舞”早期的祭祀的特性在礼

[1] 王光祈，《中国音乐史》，广西师范大学出版社，2005 年 1 月，第 175 页。

乐制度中得以保留，同时又被赋予更多的特征，乐舞的传承性是很清楚的。

3、《古乐篇》的乐舞史料性质

通过以上对“乐舞”的概说，可以对上古至周代的“乐舞”应当具有这样几个特征：起源于原始宗教祭祀仪，经过长时期的发展和丰富，包含丰富的音乐事项，成为一门综合诗歌、音乐、舞蹈的、具有祭祀特征和一定政治目的性的艺术。根据乐舞的概念和特征，对照而论，《古乐篇》正是一篇包含着丰富的乐舞史料的作品，它的乐舞史料的特征非常明显。

《古乐篇》共记叙了远古氏族时期的朱襄氏、葛天氏、阴康氏，五帝时期的黄帝、颛项、帝喾、尧、舜，以及夏商周三代时的禹、殷汤、周文王、周武王、周成王共计十三代古帝王时期的乐舞。其中所包括的音乐事项包括乐器、诗歌、舞蹈、律制、音乐、乐人等，也描述了不同时期乐舞的不同功能和作用。

远古氏族时期的乐舞具有明确实用性和具体的目的性，此时的乐舞都是为了“定群生”，而且有强烈的宗教祭祀的含义（这一点将在后文详述），正符合早期乐舞歌、舞、乐一体的原始祭祀乐舞的风貌。

五帝时期的乐舞，则更加的丰富和完善，不但律制完善，乐器有所革新和发明，乐的传承性也体现在乐名上，《九招》《六列》《六英》的乐舞在帝喾时作，在舜时重修，在殷汤时再次重修，上古乐舞的传承性在《古乐篇》得到了充分的说明，篇末结尾处强调的“乐所由来者尚也，非独为一世之所造也”的说法就有了充分的史实依据。而五帝时的乐几乎都用以祭祀“上帝”，又或“明帝德”、“康帝德”，据汉高诱注：“上帝，昊天上帝”，此时的帝都是指上古已逝的先帝，而非当世之帝。

三代的乐舞则多是用以赞颂当世之王的功勋，如，《夏龠》歌颂大禹治水——“以昭其功”、《大濩》赞颂汤王讨夏桀的伟业——“以见其善”、周公旦作诗——“以颂文王之德”，《大武》颂武王伐纣、《三象》赞颂称王伐商——“以嘉其德”。“王者功成作乐”是这时期“乐”的重要特质和主要责任。这时的乐舞已经渐渐发展到为现世君王歌颂的富有政治目的的帝王乐舞，正是黄翔鹏先生所谓的“钟磬鼓舞”的帝王乐舞。

综上所述，郑祖襄先生以为《古乐篇》是一篇中国古代音乐史的萌芽之作，但它更何尝不是“第一篇记叙中国乐舞的产生和发展的乐舞史”呢？

（二）《古乐篇》乐舞史料的研究现状

《古乐篇》的对于乐舞史料的记叙按时间顺序而下，辞藻华丽、文辞优美、生动具体，但是其中描述的音乐事件常常因为具有神话和比喻的色彩而被后人所误读和错误解说，不得真义。如备受学界瞩目的“黄帝命伶伦作律”学界就是一例。学界对于《古乐篇》的乐舞史料研究依然不够充分。

虽然由于近年来上古音乐研究的不断深入和《吕氏春秋》本身的关注度的不断升温，对于《古乐篇》的研究也有所拓展，专门或就某一点切入研究《古乐篇》的论文越来越多，涉及的学科范围也越来越广，这些都说明了进一步研究《古乐篇》的条件趋于成熟。但现存的关于《古乐篇》的研究成果往往零散见于各种述古乐舞的书籍和论文中，分属于不同学科和不同的研究领域，因而很难见到全貌。综合讨论《古乐篇》的文章有之，但仅数篇，且以译注为主或者仅作蜻蜓点水式的介绍，无论是研究篇幅还是深度都有待拓展。研究趋于零散，切入点多，固然是好事，但却这不利于对于《古乐篇》整体价值的探究。尤其，《古乐篇》作为一篇乐舞史料辑录的特质如此明显，却常常被学者所忽视其乐舞史料的性质。学界往往仅仅盯住某几个广泛被探讨的音乐事件，进行比较深入的研究，研究的点多，却未能形成面。也缺乏从乐舞的角度，将事件放到乐舞的角度来探讨的文献。

笔者认为，对于乐舞的发展和产生的溯源性描述是《古乐篇》的重要价值之一，将某些乐舞或乐人乐事独立出来孤立探讨并不足以显示出《古乐篇》蕴藏的全部史学价值，应当联系《古乐篇》全文和其他古籍的相应载说和当今的有关先秦音乐的研究成果，对这些乐舞本身包括和其他乐舞之间（包括同时代和后世乐舞之间）的关系和渊源进行探究，由此可以对《古乐篇》的史学价值，作出更符合《古乐篇》作为乐舞史料性质的诠释，这也是本文尝试的方向和欲实现之目标。

可以说对于对于《古乐篇》乐舞史料的研究，是一个尚未被充分利用的角度，而对于《古乐篇》乐舞的集中研究，更是一件极其不易的事情。本文作者不揣浅陋，试图从乐舞史料的角度，将前人关于《古乐篇》的零散研究成果加以汇总集中，并在此基础上结合现当代研究成果和考古发现，力求有所阐发，为彻底揭秘《古乐篇》的乐舞史料中的争议之处和未解之谜做出努力，以此希望《古乐篇》乐舞史料研究的未竟之事能借本文有所推动，为《古乐篇》在中国音乐史上的更精准的定位贡献微薄之力。

第一章 远古氏族之乐

《吕氏春秋·古乐篇》记录了三个上古氏族的乐舞，分别是朱襄氏、葛天氏、阴康氏的乐舞。这一时期的乐舞的特性表现为有强烈的祭祀和实用的功能，乐舞中“娱神”的作用超越了一切，成为最主要的功能。这时候的乐舞，已经出现了专门的乐舞乐器、舞蹈和乐舞中的诗歌，“八阕”的名称已经可以足见，此时的乐舞已经初具一定的规模，而且已是人们有意而为之。乐舞的特性和作用在这三个氏族的乐舞中已经初现端倪。

为了研究上古的氏族乐舞，首先需要对《古乐篇》中所提及的氏族名称“氏族”的概念作出说明。氏族大约产生于旧石器中、晚期，氏族成员出自共同的祖先，根据血缘关系而集结，一般拥有共同的图腾，语言、习惯和宗教信仰。氏族一般由推选出的氏族领袖来处理公共事务，氏族成员之间互为守望，共同决定重大事务。在原始社会，经历了母系和父系氏族社会，母系氏族在父系氏族社会之前。而中国传说中的造人之神——女娲就可被视作是母系氏族社会的代表。氏族社会的每个部落都有自己的名号，即是“氏”。

据史籍记载，中国在远古之时氏族众多，《古乐篇》中的三个氏族只是其中的一部分，且在史载中往往相邻而列、所处历史时期接近。

一、《古乐篇》中的氏族见诸典籍

《古乐篇》中的三个上古氏族是：朱襄氏、葛天氏、阴康氏，这三个氏族名称可见于诸多典籍之中。

在史书记载中，南宋罗泌的《路史·禅通纪》提到有 23 个远古氏族，分别为：

史皇氏、柏皇氏、中皇氏、大庭氏、栗陆氏、昆连氏、轩辕氏、赫苏氏、葛天氏、尊卢氏，祝诵氏、昊英氏、有巢氏、朱襄氏、无怀氏、太昊伏羲氏、女皇氏（女娲氏）、共工、炎帝（神农氏）。

葛天氏等三个氏族列在朱襄氏之前，在炎帝之前。这里没有提到阴康氏，而葛天氏和朱襄氏之间相隔四个氏族。

《路史》引《丹壶书》：

皇次四世……葛天四世……朱襄三世、阴康二世……凡八十又八世，是为禅通纪。

《丹壶书》不但列出了氏族名，而且明确指出，葛天氏历经了四世，朱襄氏历经三世，阴康氏历经三世。《丹壶书》列举的氏族名中葛天氏和朱襄氏之间相隔了五个氏族。

《遁山开甲图》：

女娲世没……次有柏皇氏、中央氏、……有巢氏、葛天氏、阴康氏、朱襄氏、无怀氏、凡十五代，皆袭庖牺之号。

这里将葛天氏、阴康氏和朱襄氏连在一起，时代相邻。又说“自无怀以上，经史不载，莫知都之所在。”远古氏族之难考可见一斑。

《帝王世纪》载：

庖牺氏没，女娲氏代立为女皇，亦风姓也，女娲氏没，次有大庭氏、柏皇氏、中央氏、栗陆氏、骊连氏、赫胥氏、尊卢氏、混沌氏、皞英氏、有巢氏、朱襄氏、葛天氏、阴康氏、无怀氏、凡十五氏，皆袭庖牺之号也。

同《遁山开甲图》一样列出了同样的十五代氏族，此处皞英氏同昊英氏。这里的朱襄氏、葛天氏、阴康氏紧紧相连，与《古乐篇》的载说顺序完全一致。

《金楼子·兴王篇》：

荣成氏、大庭氏、柏皇氏、中央氏、栗陆氏、骊连氏、赫胥氏、宗卢氏、祝和氏、浑沌氏、昊英氏、有巢氏、朱襄氏、葛天氏、阴康氏、无怀氏。

共列出 16 个氏族名称。顺序和以上三条材料略有不同：将朱襄氏列于葛天氏阴康氏之前，但三个氏族仍然前后相邻。

《三皇本纪》：

自人皇以后有五龙氏、燧人氏、大庭氏、柏皇氏、中央氏、卷须氏、栗陆氏、骊连氏、赫胥氏、尊卢氏、浑沌氏、昊英氏、有巢氏、朱襄氏、葛天氏、阴康氏、无怀氏。斯盖三皇以来有天下者之号，但载籍不祥，莫知姓氏、年代、所都之处。

这里的三个氏族的顺序与《金楼子·兴亡篇》相同，氏族的名称与上述材料有区别又有重叠，自大庭氏以下基本相同，多了一个卷须氏。

《资治通鉴·外纪》载：

庖牺氏没,女娲氏代立为女皇,亦风姓也。女娲氏没,次有大庭氏、柏皇氏、中央氏、卷须氏、栗陆氏、骊连氏、赫胥氏、尊卢氏、混沌氏、昊英氏、有巢氏、朱襄氏、葛天氏、阴康氏、无怀氏,凡十五世,皆袭庖牺之号。

与《金楼子·兴王篇》、《三皇本纪》相同，将朱襄氏列于葛天、阴康氏之前。与《三皇本纪》的描述自大庭之下完全一致。

东汉班固《汉书·古今人表》列有：

宓羲氏、女娲氏、共工氏、容成氏、大庭氏、柏皇氏、中央氏、栗陆氏、骊连氏、赫胥氏、尊卢氏、浑沌氏、昊英氏、有巢氏、朱襄氏、葛天氏、阴康氏、无怀氏、东扈氏、帝鸿氏。宓羲氏即庖羲氏。

这里的记载顺序与上面几篇材料非常近似，朱襄氏、葛天氏、阴康氏这三个氏族紧紧相连，顺序与《帝王世纪》《金楼子·兴王篇》《三皇本纪》《资治通鉴·外纪》的载说一致。

从以上的史料记载我们能看出，首先，即使是古代的学人也往往因为上古之事去世甚远而难以弄清楚上古氏族的历代顺序。故而，葛天氏、朱襄氏、阴康氏这三个氏族的正确顺序很难理清。其次，从多数文献的顺序来判断，葛天氏、朱襄氏、阴康氏是时期非常临近的三个氏族。再次，这三个氏族，都属于伏羲的后世，“袭伏羲之号”。

综上可见，《古乐篇》对这三个氏族的的载说顺序与多数典籍中的顺序保持了一致，具有很强的可信性。

二、《古乐篇》中的氏族属于三皇时期

据上文，《古乐篇》中的三个氏族属于伏羲之后的氏族。伏羲是三皇时期最广为人所认知的氏族，故在伏羲之后的《古乐篇》中的氏族属于三皇五帝时代中的三皇时期。

“自从盘古开天地，三皇五帝到如今”，三皇五帝在中国古籍上多有载述。三皇五帝时期长期被学界认为是传说时代，最有代表性的就是19世纪20年代的疑古学派将包括三皇五帝时期的上古时期的史载进行考证，认为不可作为信史。尤其以顾颉刚为代表的疑古派学者们广泛使用默证之法，将目前无法证实的也未有考古资料明证的上古史事都抹煞掉，将三皇五帝等上古史载几乎都斥为神话传

说，或是后人伪作。这种矫枉过正的方法违背了历史研究的正确治学道路，已受到越来越多人的诟病。著名史学家徐旭生先生就反对将传说时代与狭义的历史时代区分出来的观念，他认为早在文字创立之前，历史是口耳相传记载下来的，之后才被后人整理入典籍[①]，故而古史的传说时代是有很大的历史价值的。随着考古学和史学研究的发展，中国狭义的历史被不断的前推，传说中的"三皇五帝时代"已经越来越被更多的学者认识并列为研究对象，受到学界的重视，研究成果也越来越为世人瞩目。

在当今学界，学者们普遍认同"三皇五帝"中的"三皇" 属于远古氏族社会，可作远古社会的代名词。而中国古史中三皇的氏族名称众多，"三皇"具体是指哪三皇则各有说法。据许顺湛先生考：三皇的概念主要来源于《庄子》、《遁甲开山图》、《汉书古今人表》、《帝王世纪》、《金楼子·兴王篇》、《三皇本纪》、《路史》等书。"三皇"可分为：上三皇（初三皇）、中三皇、下三皇。上三皇即初天皇、初地皇、和初人皇。中三皇即天三皇、地皇氏、泰皇氏。而真正被人重视的是下三皇，我们现在说的三皇也主要指下三皇。下三皇的代表氏族的名称(或时代)一直在诸多古籍中各有说法，不能统一。

许顺湛根据古籍，列出了八种不同的三皇名称并加以分析研究，得出结论三皇应是伏羲、燧人、神农三氏[②]。王大有则认为三皇时期应当是指三个大的远古历史时代即燧人时代，伏羲时代和炎帝·神农·蚩尤时代[③]，并对三皇时代的氏族发展作出了详细论证。两位学者对三皇先后时期顺序认识略有不同。

虽则学界对三皇究竟是指那三个具体时代尚存争议，但是伏羲、燧人和神农为"三皇"的说法是最被世人所公认的。

史家又普遍认为"三皇"实际上分别代表的是人类社会的三个早期的历史时代。《古乐篇》中的三个氏族正属于这个大的时代范围之内。《古乐篇》中的朱襄氏、葛天氏、阴康氏正属于下三皇中的众多氏族之一，在伏羲之后。

三、三皇时期的《古乐篇》氏族时代估定

搞清楚了《古乐篇》三个氏族所处的时代属于五帝之前的三皇时代后，我们

[①] 徐旭升，《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985 年 10 月。
[②] 许顺湛，《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月。
[③] 王大有，《三皇五帝时代》，中国社会出版社，2000 年 6 月。

可以进一步对三皇时期的具体年代作出一个范围的划定。三皇时期距今杳渺，年代似乎是个很难考证的问题，但是古史家们对中国上古历史的研究已经获得了不可忽视的成果，对于三皇五帝的时期范围也有了一定的研究成果。

根据夏商周断代工程的成果：夏始年为公元前 2070 年（公元前 21 世纪），许顺湛据此推断，将太昊时期始年定为公元前 2756 年，而黄帝时期始于公元前 2501 年。据此可知，三皇时期则要早于公元前 2501 年。

又有学者王大有则通过天文学和古籍推算列出了三皇五帝的时代年表，其中燧人氏在公元前五万～1.5 万年～公元前 7724 年之间，伏羲氏时代在公元前 7724 年～公元前 5008 年之间，炎帝·神农·蚩尤时代在公元前 5000 年～公元前 4513 年之间。

根据以上研究成果，可知《古乐篇》的三个氏族的存在时期至少在公元前 4513 年以前。而它们所存在的具体年份，则需要我们依据更多的资料作出进一步考证，以便获得更接近史实的判定。

综上所述，《古乐篇》中的三个氏族朱襄氏、葛天氏、阴康氏，在古籍中皆有载述，属于三皇时代的三个年代相近甚至相邻的氏族，它们创造的乐舞文化都应当放置于这个时期的历史背景下进行细致考量。

第二节 葛天氏之乐

昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

《古乐篇》中记载的“葛天氏之乐”是最为详细的了，也是最早的。作为最著名的氏族乐舞，“葛天氏之乐”被各种涉及上古音乐的文献广泛转载，成为人们广泛关注和研究的对象。本节的内容正是对“葛天氏之乐”的综合考探。

一、“葛天氏之乐”的研究现状

在当今学术界，“葛天氏之乐”几乎在各种涉及到乐舞的文献资料中被广泛引用，正如有人所言：“建国以后所撰写的文学史、文艺理论和其他有关论著，

在说明文学艺术的起源和诗、歌、舞三位一体的关系时，对它几乎无不加以引用[①]。”几乎所有涉及中国上古音乐史的文献，包括舞蹈、音乐、诗歌等相关领域的文献中，都能见到对“葛天氏之乐”的引用和相关描述和诠释。“葛天氏之乐”引起的广泛关注也使得本文的中心不得不倾向于对它的重点研究。

（一）“葛天氏之乐”的既成定论

在音乐史学界，“葛天氏之乐”一直是被定义为一曲祝草木旺盛、牛羊增殖，反映先民农、牧业乐歌发展的乐舞，这个基本的观点，到目前为止基本上没有动摇过。

如杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中说到葛天氏之乐的形式是，三个人执着牛尾、踏着舞步，唱八首歌曲。“载民”歌颂大地，“玄鸟”歌颂图腾，“遂草木”祝草木旺盛，“奋五谷”祝五谷生长，“敬天常”指尊重自然规律，“达帝功”指发挥天帝的功能，“依地德”是指依照地面气候劳作，“总禽兽之极”则是希望鸟兽繁殖到顶点，这“八阙”反映了原始先民种植谷物以喂养家禽的牧业生产生活[②]。杨先生的观点得到了普遍的认同。刘再生的观点也与此保持相似，不同之处在于他认为“依地德”是指感谢土地的赐予，这“八阙”的内容则是反映了“人类进入农业定居阶段的信仰、观念和愿望[③]。”其他引用“葛天氏之乐”的音乐史书籍基本都引用以上观点。

由中国艺术研究院编撰的《中国音乐辞典》有“葛天氏之乐”的词条，集中反映了学界对于“葛天氏之乐”的观点，该词条中说明：“阕的意为曲终”故而八阕是指“八首歌曲”。 “载民”解作“始民”，意指歌颂祖先；“玄鸟”，歌项本氏族的鸟图腾；“遂草木”，是祈愿望植物茂盛生长；“奋五谷”，是祝愿粮食丰产；“敬天常”，是“歌唱自然规律的不可抗拒”；“达帝功”则是感谢自然的赐予；“依地德”，表示了氏族要根据土地的规律从事生产活动；最后一阕“总禽兽之极”，“可能是”歌祝愿畜收生产，繁盛增殖。而《古乐篇》记载的所有内容反映了初民对“生产和生活的思想感情”。这里对于“八阕”的理解除了“载民”是歌颂祖先，“达帝功”是感谢自然赐予的解释之外，与杨荫浏先生的论述基本一致。可见学界都以为“葛天氏之乐”是表现农业和畜牧业、为了祷祝草木旺盛，

---

① 赵沛霖《关于葛天氏八阙乐歌的时代性问题》，《吉林师范大学学报（人文社会科学版）》，1985年02期。
② 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年2月，第5页。
③ 刘再生《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，2006年5月，第17页。

五谷丰登，鸟兽繁殖，人民得以生存的远古乐舞的远古乐舞，似乎已成定论。

时至今日，随着音乐史学界的发展和考古资料，民俗资料的丰富，“葛天氏之乐”的劳动属性是否就是唯一的最重要的特征呢？在音乐史学界之外，越来越多的人将葛天氏之乐视为一种远古的珍贵文化遗存，许多学者，包括许多非音乐界的学者都对此乐舞进行研究，产生了新的看法和诠释，于是这种单一说法受到了不同领域学者的各种挑战，尤其是其中所描述的“八阙”，新的解释层出不穷，各家之言迭出。

（二）“葛天氏之乐”的诸家新解

对于“葛天氏之乐”的研究一直在持续，未曾停止。对于已经写进教科书和词典的关于这一乐舞的诠释，学界提出了一些质疑和新的看法。

在对这一著名乐舞的诠释的论文中，重新解读“八阙”的不在少数，这些解释有相互矛盾之处，也有相互印证之处。如有孙焕英先生的《如何理解<葛天氏之乐>——<中国音乐词典>病条举析》对过去的说法提出了质疑：一，“阙”并不指歌曲，二，“载民”不是歌颂祖先，而是歌颂首领。三，“玄鸟”不是指鸟图腾，而是指祖先；四，“遂草木”和“奋五谷”，是指烧掉草木种植五谷；五，“达帝功”是歌颂部落首领；六，“依帝德”，是颂扬土地的恩德；七，“鸟兽之极”指六畜兴旺。该文对“八阙”提出了新的见解，有可取之处，但仍然没有突破是先民歌颂生产的藩篱。

此类论文还有孙文辉的《古乐<葛天氏之乐>的文化阐释》、魏峨《葛天氏与葛天氏之乐》、王建纬《“葛天氏之乐”的再认识—兼与<“操牛尾”之质疑>作者商榷》以及张承龙、林智群的《中国古代乐舞的社会学分析——从葛天氏之乐、霓裳谈乐舞与社会和谐》等。这几篇论文基本论点基本一致，皆以为“八阙”乃是原始社会生产方式的缩影，其描述的歌舞场景都是为了反映当时农业和畜牧业的生产境况。这些观点本质上都是基于《中国音乐辞典》关于“葛天氏之乐”解释的发散和深入，未有突破。而赵沛霖《关于葛天氏八阙乐歌的时代性问题》结合许多文字典故或来源，借此向人们揭示《吕氏春秋》提供的“葛天氏之乐”原文并非全为原始社会产物，而应该保藏了后人杜撰的成分，因此实际上是考证此乐舞的时代性和可信度，观点虽然未必可信但是其对待音乐史料的辩证的态度值得尊重。

此外关于“葛天氏之乐”的表演方式上有“执牛尾说”和“执牛说”。前者都持“众人(三人)手持牛尾作道具”而歌舞，如《古乐<葛天氏之乐>》的文化阐释》,《“葛天氏之乐”的再认识——兼与<“操牛尾”之质疑>作者商榷》等文，并从史料和民俗仪式文化中佐证“执牛尾”舞之的意义和价值。而姚家驹《“操牛尾”之质疑》则以为是“葛天氏之乐，是三人控制牛，(或叫驾驭，操纵)，部落人民尾随其后，或尾饰其后，踏足而歌舞。”此乃“执牛说”。

在论证此史料的年代和可信度上的论文还有王敏的《葛天氏音乐考》、《葛天氏音乐与葛伯国及其传承》、《葛天氏音乐对中原音乐的影响》三篇论文考证了葛天氏实际上为葛伯氏，认为是此氏族生活在今河南商丘宁陵县。而袁元和《长葛的地理沿革》引用《长葛县志》认为河南许昌长葛县才是古葛天氏的旧址。孰是孰非，容后细述。

此外，“葛天氏之乐”不仅作为音乐资料被众多音乐界学者挂怀，也受到各界学者品评，如将其作为文学作品进行阐述或者阐述其美学思想。此类文章有《论<葛天氏之乐>蕴藏的中国美学精神》（高慧军）和《葛天氏之乐——令人震撼的音乐之祖》（冯迺郁）等，此类文章并未考证或对乐舞本身作阐释而是更多的以美学的观点，而是以中国礼乐制度之源的角度发散思维或者深化意义，试图对此乐舞作出新的解读。

纵观上述文献可见关于“葛天氏之乐”的研究还未透彻。这些研究或继承即成观念简单发散，或另起炉灶否定全盘，或一家之言不足以服众，或互相印证并有创见。文章溯源考证的有之，研究表演方式的有之，引经据典的字义说有之，发散思维找寻意义者有之，各有侧重，似乎都有观点正确的地方又各有不合逻辑或者不能信服之处。尚未能产生一种较为合理、全面的解释，不仅对“葛天氏之乐” 的表演方式和各阕的意义和内在联系，也能针对当时的原始社会的社会发展情况，对先民在乐舞中体现出的自然观念做出较为全面的综合阐释。

笔者以为，对于“葛天氏之乐”及“八阕”的研究应当更多的放在当时的历史条件的背景中，整体上把握，在研究过程中必须结合其他史料、联系当代民族音乐学的成果，整合当代研究成果，综合考量方能凸现真义。

二、“葛天氏”族考

“葛天氏”乃是上古三皇之氏族名。《路史》载葛天氏所治的时代：“无言而信，不化而行。垂法葛天，蕩蕩难名。”民风淳朴的葛天氏族乃是上古的大同社会的代称，被认为乃是伏羲之后的氏族。

《中国人名大辞典》载：“葛天氏上古帝王吗，治不言而信，不化而行。”[①] 葛，也作为一种姓氏流传至今。这种以为葛天氏是葛姓的来源的说法，肯定了葛天氏的存在，但是认为葛天氏仅仅指的是一位上古的“帝王”，这个观念其实有偏差之处。

徐旭生先生说：“在当时社会的单位是氏族，而氏族的名字与个人的名字常相混淆，无法分辨。”[②] 在远古时期，氏族，是人类依靠血缘关系建立的一个族群，氏族中的人有共同的祖先和图腾，氏族中的显赫者或领导者在其死后，其名字会成为氏族的名称，而得以流传下来，从而使得后世的领导者也有和祖先一样的名称，故而容易混淆前世和后世的领导，而造成指代上的混乱和史学上的混乱。

如，史载太昊庖羲氏（即伏羲氏）“在位一百一十五年，陟。”（《竹书纪年》，“陟”，升天辞世之义）。若是认为庖羲氏是指一位英明的氏族领袖，那么这段话的意义，就是指说庖羲氏这位领袖在位一百一十五年之后去世了。又说“黄帝在位百年而崩，年百一十岁矣，或传以为仙，或言寿三百岁。”（《帝王世纪辑存》）也就被误读为黄帝的寿命有上百岁。

古代的贤王真能比现代人还长寿吗？考量上古时期，人类生存条件差，抵御自然灾害能力弱，存活时间短，在整个原始社会人类的平均寿命只有 20 岁左右。根据牙齿和骨骼化石来推算，经统计 40 至 50 万年前的北京人平均寿命仅仅为 15 岁，而新时期时期，半坡人的寿命在 30 岁至 50 岁之间。

故而，上古帝王的存活时间甚至超越了现代人类，显然是不可能的。正确的解释应当是：庖羲这个氏族延续了一百一十五年、黄帝的氏族延续了一百多年。可见，“氏”应当作为一个绵延多世代的同一族群来理解，而不能仅仅作为某个具体的上古帝王来理解。根据《丹壶书》的载说，葛天氏族一共延续了四世，历经了四代的更换领导者，但氏族的称号一直没有改变。

（一）“葛天氏”的名号何来？

破解“葛天”二字的含义，弄清“葛天氏”的名号何来，对于探赜“葛天氏

① 臧励龢《中国人名大辞典》，北京：商务印书馆，1921 版年第 1307 页。
② 徐旭升《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985 年 10 月。

之乐”来说是具有重要意义的。

葛，是一种豆科多年生草本植物，藤蔓发达，非常多见，对古代人类的生活来说有起着相当大的作用。在《诗经》中也常常看到关于“葛”的作用和功能的描述：“纠纠葛履，可以履霜”，是说用葛编做的鞋子，可以防滑。葛茎长，善缠绕，遍布满地，故而《诗经·葛生》有：“葛生蒙楚，蔹蔓于野。”之句，其意指葛是一种野生植物，能攀附覆盖荆棘，在野外繁茂生长，生命力非常旺盛。值得注意的是，《诗经·葛生》是一首悼亡诗，“予美亡此，谁与独处?”而被悼念之人正被埋葬在这荒郊野外。《诗经》用葛起兴，联想出葛缠绕的特性，常常有不舍之义。如《诗经·葛藟》：“绵绵葛藟，在河之浒，终远兄弟，谓他人父，谓他人父，亦莫我顾。”借葛的缠绕不舍象征出嫁女子的难舍亲人之情。《诗经·采葛》：“彼采葛兮，一日不见，如三月兮！”也是借葛形容缠绵不舍之义。

葛在古代最重要的功用是制造衣服，其纤维可以提取用来织布。《说文解字》载：“絺綌艸也。从艸曷聲。”意指葛可以被制成布。《诗经·葛覃》载：“葛之覃兮，施于中谷，维叶莫莫。是刈是濩，为絺为绤，服之无斁”，正是说明了葛制衣的功用和过程：“刈”是“斩，割”之意，“斁”指厌，“濩”指“煮”，“絺”是指细的葛纤维织的布，“綌”则是粗的葛纤维织的布。首先需要先割下繁茂的植物葛，其次拿去煮烂，留下纤维，捻成线绳，织成或粗或细的布，最后做成合人心意的衣服。

从《诗经》可知，葛在古代是常见的野生植物，是人们衣料的来源。故而有一种说法就认为葛天氏的领袖实际上就是葛的功用的发明人，是最早发现葛和利用葛的帝王。这种观念颇受认同。如何光岳《中华姓氏源流史》就认为葛天氏氏族是“以挖葛根为食，以葛藤纤维织衣”的上古氏族，而且以葛作为本氏族的图腾。在“葛天文化网”上的一篇《上古乐神葛天氏名号来源》一文中，作者张松桥更据葛的特性衍发出：葛天氏是织布、穿衣的发明者，故而以葛为号。但笔者并不能在史籍中看到关于葛天氏与用葛技术的相关记载，当代学人仅凭借葛这种植物的特征而论证葛天氏的名号来历，是否太过牵强？

葛的有盖的意思。《说文》解：“葛，盖也；与鶡皆音盖。”《唐韵古音》也以为：“葛，音盖。”正说明葛与盖的音同，意义相近。葛为什么与盖相通呢？这点需要我们考葛字的原始字形。

葛字在甲骨文中未有发现。但考其原始字形，葛的上半部分是草，表示一种

植物。下半部分为“曷”。“曷”是什么意思呢，与其上的“艸”放在一起究竟有何含义？

故而，先考证“曷”字的本义。《说文》载：“曷,何也。”古意“曷”、“盍”相通。《集韵》载：“盖，覆也……盖、曷、盍，古通用。”再考盖与盍字形相近，“盍”字乃是会意字，乃是指一种古代容器，进而发展出盖之意。清人段玉裁《说文解字注》：“皿中有血而上覆之，覆必大于下，故从大。”

《说文》解曷字“从曰匃聲”，在甲骨文中作“”，其上半部分为日，下部在甲骨文中作：“” 乃是“”字，此字无解，不知何意。但在甲骨卜辞中有：“率伐不王其正告于祖乙 又”之辞，此字似乎与逝者有关。又有《说文》载：“者，气也……亡人为”，明确了“”就是指死人的意思。再将“”拆开，内里为“”或“”，乃是亾（wang，二声）字，同现代的“亡”字。外面为“ 勹” ，也是人的变体，有“包”之义。且在卜辞中将“”释其义为：一、乞求也。二、读如害，意思都与亡人相通或相近。于是可以肯定了“”字有亡人之义。

又据刘正国先生考证，言：古代葬俗，非现代意义的埋葬，掩埋尸体之义[①]。而是“厚衣之以薪，藉之以席，投于中野而藏之也”。这一点可以从“葬”字的甲骨文形可探得：“”的会意就是将亡人包裹，藏于野地。所谓薪，就是“裹扎”、“遮盖”之义。《易·系辞下》中记载：“古之葬者，厚衣之以薪，葬之中野，不封不树，丧期无数”。可见，人类最早期丧俗就是弃尸中野，后期才逐渐发展成掩埋。《孟子·腾文公上》记载：“盖上世尝有不葬其亲着，其亲死则举儿委之于壑，他日过之，狐狸食之……盖归反虆里而掩之”，正是对上古葬俗的明确说明，而此处描述中，可见一“虆”字。先民在见亲人尸体曝露于光天化日之下，用什么东西来掩之呢？恰恰是用“绵绵葛虆”。因此，曷的意思正是，在日光下被暴晒的尸体。

从相近的字形也能找到佐证，如“渴”字，也有曷部。《说文》解：“渴，尽

[①] 刘正国《<弹歌>本为“孝歌”考》，《音乐研究》，2004 年 03 期。

也，曷声。”尽，乃后起之义[1]。“”字有亡人之义，上方有日字，“渴”字其实可以理解作，人在日光下曝晒，因为缺水，几乎快要死去成为尸体，故而此字有象征缺水的水，也有没有草字头的、失去草类掩盖庇护的“曷”部。“渴”的意思跃然字间。

而“葛”的意思就是用葛类植物将被暴晒的尸体掩盖，故而，“葛”就有了“盖”之义。《诗经·葛生》作为一首悼亡诗，正是对这样的一种葬俗的佐证：“葛生蒙楚，蔹蔓于野，予美亡此，谁与独处？……冬之夜，夏之日。百岁之后，归于其居。”爱人被葬在葛蔓丛生的野地，虽有墓穴，但被葛覆盖。我们可以推断，在春秋之时，葛类依然是最常见的植物之一，它常常覆盖野地，而野地正是人们葬亲人之地。葛与葬俗应当有着不可否认的密切关系。在没有棺材的远古葛之下覆盖的是被包裹的亡人，而在有棺材和陪葬的春秋时期，葛下覆盖的是墓穴。

故而，葛天，其实有盖天的意思。什么是盖天？如何盖天？就成为值得思考的问题。

有一种说法根据上古时期的人们用葛藤等植物制作半穴居式的住房，故而认为盖天，是将头顶上的天盖住，乃是制造住房之义，并以考古发现佐证此乃葛天氏名号之由来[2]。但是，这只是一家之言，又无史料佐证，难以取信。

而《路史》另有说法。其载“葛天氏，葛天者，权天也。”权，为掌控之义。又进一步解释说，“爱儗旋穹，作权象。故以葛天為号。”认为葛天的称号是因为葛天氏族对于天象的掌握。葛天，就是盖天，盖天就是对整个天空的掌控，也就是权天之意。

依据《路史》如此载说，葛天乃是权天之义，擅长观测天象，所以又说“旋穹苍苍，孰测至极。不有圣人，伊谁轨则。”认为是葛天氏的名号取自该氏族对于天文学的贡献。笔者以为此说成理。

我国很早就有了历法，早在伏羲时代就创立了天道观测系统，负责观测的人员都是巫者。《后汉书·律历志》载：“黄帝造历，元用华卯，而颇项用乙卯，虞用戊午，夏用丙寅，般用甲寅，周用丁已，鲁用庚子。”也说明了历法渊源已久，巫者通过观测、记录、演算、预测，最后才形成了典籍和历法。我国早在秦朝就

[1] 本文所引甲骨文字截取自《甲骨文字典》，徐中舒主编，《甲骨文字典》，四川辞书出版社，1989 年 5 月。
[2] 张松桥《葛天氏故里在长葛考》，葛天文化网，网址：
http://www.changge.gov.cn/cgcms/sites/cgwhw/preview.jsp?ColumnID=591&TID=20101001210548254633940

颁布了颛顼历法，颛顼历法是前世的四分历发展到后来的结果。又由于历法是根据日月星晨的周期来定的，因此对于天象的把握是历法诞生的源头。

在葛天氏之时，农业占据了主导地位。在农业生产中，人们长期依赖天时，故而必须掌握天象规律。人类在对于天象长期的观察中逐渐积累经验，掌握了规律，才能依据天时，耕作生活，而葛天氏应当是擅观天象的氏族，极有可能是在远古时期最早掌握大量天文知识的氏族。对天象的熟悉、对于天时的掌握使得人民得以按照天时耕作，于是才被命名为“权天”、“盖天”的“葛天氏”。

而正是葛天氏的天文成就为后世历法的形成打下了基础，为农业生产制定了有利的规则，故而，《路史》赞说：“不由圣人，伊谁轨则？”葛天氏的名号正是由此而来。

（二）“葛天氏”遗址考探

关于葛天氏的遗址在今何地有各种说法，引起较多共识的说法是在河南省长葛县。

据《长葛县志》载：

长葛盖葛天氏故址也，后人思永泽，故名长葛。又传创邑之始有葛条附树，故名。……长葛其名，始见于《春秋·鲁隐公五年（公元前 718 年）》‘宋人伐郑围长葛’……

长葛位于现代河南省的中部，“相传为上古葛天氏故址，据考古发现，境内有多处裴李岗文化遗址，早在 7000 年以前的新石器时代早期，先民已在这里繁衍生息，从事畜牧、农耕等生产活动。”[①]

《长葛县志》属于地方志。地方志是我国特有的一种区域性资料著述，是记载某地区自然、历史、地理、社会、经济、文化等方面情况和资料的著作体裁，内容广博，记述翔实，是备载该地区古今各种事物的百科全书。属于中国古代文献的重要组成部分，有一定的参考的价值。中国的一些重要典籍，如《禹贡》、《山海经》、《吴越春秋》等都被曾认定为志书之祖，地方志的起源。“地方志作为特色文献，不仅保存了大量地方社会经济、风土人情、文化艺术等方面的珍贵资料，也有助于弥补史书记载的不足和某些知识空缺，而且可以在古籍编纂、辑

[①] 长葛县志编纂委员会编《长葛县志》，北京：生活读书新知三联书店，1991 年，第 1 页。

佚等方面为古典文献学提供丰富的文献实证”[1]。

《长葛县志》正是这样一本补充文献，作为文献实证说明了葛天氏的故址所在，正在葛天氏故址的长葛县，位于现今豫中平原腹地。

《春秋·鲁隐公五年》有载：“宋人伐郑围长葛”。可见长葛地区在春秋时候仍存在：“县郡始于春秋战国时期，当时各诸候国争战濒繁相互兼并，春秋属郑国，战国前属韩国，后来属魏国魏时更名长社。长葛定名三千年来，历代为县，名称仅变更一次，但所属地域多有变迁[2]。”

根据文献所载，可知，长葛的历史源远流长，从氏族社会到春秋之时至今不绝，但是，春秋时此处的长葛人其实早已经是长葛氏的后人了。

但是历史上还存在另一个的葛国，有学人以为这才是长葛的遗址[3]，此葛国是夏代的封地：

《归德府志·古封建表》载：“葛,伯爵,夏所封邑”又说： “葛,今梁国宁陵之葛乡。”又《宁陵县志》载：“葛在陈留郡宁陵,《一统志》云：葛在宁陵县北一十五里古葛伯国[4]。”这个葛国，又可称为葛伯国，在今商丘市宁陵县，处于于豫东平原腹地。但是它是否就是氏族时期长葛氏所在呢？

东汉应邵《风俗通》说的很清楚：“葛氏，葛天氏之胤，子孙氏焉，夏时葛伯，嬴姓国也，亦为葛氏。”这个夏时“葛伯”的葛氏并不称“长葛”，而只称“葛”氏。正是长葛氏族的后代，乃是葛天氏的“子孙氏焉”，他们被夏封于此地，但此地未必就是远古长葛氏族的所在。

前文已经述，葛天氏时代处于三皇时期，而其实只要考据《吕氏春秋·古乐篇》文本就可得知答案：“昔，古朱襄氏之治天下也……昔葛天氏之乐……昔陶唐（即阴康，毕沅校误）……昔黄帝……”《古乐篇》是严格按照时间顺序的撰述的，其撰述顺序与《汉书·古今人表》、《资治通鉴·外纪》、《金楼子·兴王篇》、《三皇本纪》、《帝王世纪》记叙的氏族时代顺序完全相同，都将葛天氏置于阴康氏之后无怀氏之前。葛天氏之氏族在黄帝之前的远古氏族社会就已存在，不可能晚于夏启，故而“葛伯”国，并不是“葛天氏”，不可能是夏朝的封地葛国。

[1] 董洪利主编《古典文献学基础》，北京大学出版社，2008年。
[2] 袁元和《长葛的地理沿革》，《地域研究与开发》，1983年01期。
[3] 王敏《葛天氏音乐考》，《河南师范大学学报》，2006年9月。
[4] 同上。《归德府志》（清乾隆十九年修），郑州：中州古籍出版社，1994年。《宁陵县志》（清宣统三年修），郑州：中州古籍出版社，1985年。

作为夏朝封地的葛伯国，是夏时的封邑，夏朝才有，称“伯爵”。而长葛地区，是“后人思其齐永泽”故命名的。两相比较，“长葛”地区为葛天氏之故居的说法更为合适。故而以王敏的《葛天氏音乐考》为代表的、认为“葛天氏之乐”实乃“葛伯国之乐”的说法是不对的。

葛天氏族所在地，应当是在三皇时期的长葛氏族所在的地区。《路史》也说“（葛天氏）后有葛氏、权氏。”葛天氏的后世，有姓葛的，也有姓权的，因“葛天氏，葛天者，权天也。”故而有两姓都是葛天后人。而他们的后世之葛氏被封于葛伯国。根据《长葛县志》等文献资料和对葛天氏族历史年代的推定，创作“葛天氏之乐”的葛天氏氏族其故址应当在豫中平原的长葛县，今长葛市，而非是位于豫东平原的宁陵县。

（三）石固遗址“骨笛”与葛天氏族关系的推想

除了文献学的资料考证葛天氏之所在以外，考古资料也显示葛天氏不但确有其氏族，而且遗址正在河南长葛地区。

前文已叙，葛天氏为‘三皇’时期的古代帝王，在伏羲氏之后，属于比较晚期的氏族，应是三皇最后一皇期间的氏族之一。《三皇五帝时代》作者王大有将下三皇期间的时间定为在公元前 5000 年到 4513 年之间，命名为“炎帝·神农·蚩尤”时代，而将之前的伏羲时代划分为公元前 7724 年～公元前 5008 年之间。而《五帝时代研究》作者许顺湛则没有做出如此清晰的划分，他将三皇时代又名为前五帝时代，葛天氏正是属于前五帝时代的著名氏族。根据以上学者的研究成果，可以判定，长葛氏族存在的时间虽然上限比较模糊，但显然应当在夏元年之前，大致的年代应当可以确定。而现代已有考古发现，证实了这一新旧时期交替时的氏族的确实存在的可能性。

“石固岗河遗址”是 1978 到 1980 年，在河南长葛县（现已为市）发掘出的一处新石器遗址。经过碳十四的测定，石固遗址裴李岗文化最早于公元前 5500 年最迟于 2060 年。这个遗址的年代早于、至少不晚于夏朝，属于三皇氏族存在的时期。

这里的仰韶文化遗址均压在裴李岗文化遗址之上。可见石固裴李岗文化早于仰韶文化，正属于新石器早期，与葛天氏生活时代相符合[①]。而这处“石固遗址”

[①] 郭天锁《从石固遗址略谈裴李岗文化的若干问题》，《中原文物》，1987 年 4 月。

位于河南省的长葛县，正与文献中所载的葛天氏族的生存地址也相符。

“石固遗址”西南方约 12.5 公里处，遗址位置在老石固村与岗河村之间，西距老石固村 1 公里，东离岗河村约 0.5 公里。遗址西近伏牛山余脉，东连豫中平原，土地肥沃，人类在此的繁衍生息从未断绝[①]，因而在这遗址上一直有叠加的后代文化遗存。

1979 年 12 月，石固遗址的第 54 号墓葬出土了两件遗址出土了两件疑为乐器的管型骨器。“皆以骨管制成。器壁较薄。”据碳 14C 测定距今 8100 年，属于裴李岗文化时期。这两件骨笛是鸟类的肢骨截去了关节，钻孔做成的，发掘报告以为：“此器可能为系物之用。”[②]

其中 M54:2（图 1）长 6.8 厘米、管径 1.2—1.3 厘米，内径 1.1—1.2 厘米，非常薄，孔长径 1.1 厘米、短径 0.4 厘米，“骨质坚硬，两端平齐，在一较平的壁面中部，有扁形镂孔一个。壁面有因压磨而形成下陷痕迹。”横截面近半圆形状，镂孔圆扁，孔的两边有三条刻画的横线，中间一道为镂孔的等分线，同时也是骨笛的等分线，孔两边的线也是为了制作的需要。左侧的线距离左端 2.6 厘米，右侧线距离另一端 1.75 厘米。孔为利器刻削。骨笛棕色，有黑褐色斑点，可能是烤制造成的，骨笛油光发亮，应该是被经常使用导致的[③]。

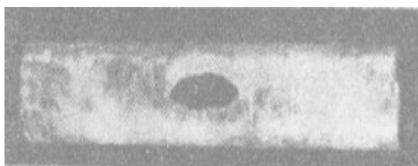


图 1 ：M54：2 [④]



图 2：M54：2 彩图[⑤]

另一件 M54:15（图 3），出土时有残损，后修复。比上一件长大一些，长 8 厘米、宽 2.1 厘米、孔长 1.7 厘米。骨质有朽坏，器形略有弯曲，横断面圆，孔

[①] 河南省文物研究所《长葛石固遗址发掘报告》，《华夏考古》1987 年 01 期。
[②] 石固遗址出土骨笛，现在存于河南省考古研究所。资料来源于中国长葛市人民政府网站。
[③] 陈嘉祥《对石固遗址出土的管型骨器的探讨》，《史前研究》，1987 年 01 期。
[④] 同①。
[⑤]，石固遗址出土骨笛，现在存于河南省考古研究所。彩图图片来自于资料来源于中国长葛市人民政府网站。

沿削成小斜面。孔是用砾石打磨而成的，有细磨痕迹。见下图：

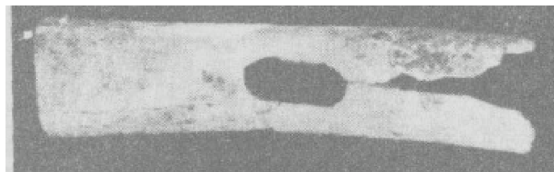


图 3：M54：15

从图上这两件骨质器物的形制判断，着两件物器应当绝非“系物之用”。这两件器物很有特点，首先它们都只有一个开孔，形状统一规整，壁面有“压磨而形成下陷痕迹”、“孔沿削成小斜面”，应当是为了利于吹奏。制作非常精巧，体现出早期磨制石器的时代的风格。其中的 M54：2 （图 3）品相十分完整，吹孔居于正中，有人工丈量磨制的印痕，两端圆润对称。“孔沿削成小斜面”可能是为了吹奏的方便设计的。这样一件“两端齐平”匀称美观，仅仅作为劳动工具而言似乎过于精美细致，且“器壁较薄”，恐怕难以系物。

此骨笛的制作方式很让人联想到更早时期舞阳贾湖出土的八千年前的贾湖骨笛。同样的骨头质地，虽没有贾湖骨笛那样繁复的花纹和长大，但是这些都属于上古时期的骨制乐器。其形状和制作方法与基本一致。与贾湖骨笛相比较，两者都是用鸟类的骨削去两端制成的，直径接近（贾湖骨笛直径 1.1 厘米），时期相近（五千多年以前），同样是用等分线来制作（贾湖出土的骨笛也有在穿孔钱先划上等分符号的，然后符在符号上钻孔[①]）。这么多的相似点，可见，此笛应是和舞阳骨笛一样是同一类上古时期的骨管乐器。

此笛应是一种横吹的单孔笛，吹法与现代由俞逊发创制的口笛颇为相似。俞逊发先生的口笛也正是根据河姆渡骨笛的形制而发明的现代乐器。而石固遗址的骨笛与河姆渡骨笛的制作方式是相似的[②]，不同在于，石固遗址骨笛的吹孔是竖长的，河姆渡遗址的骨笛则是横长的[③]，而这是因为刻法的不同，河姆渡的骨笛是横长的。故而，笔者以为我们无法排除这两件处于新石器时代早期的骨笛就是葛天氏族使用过的乐器的可能性。

[①] 张居中 《考古新发现——贾湖骨笛》，《音乐研究》，1998 年 04 期。
[②] 浙江省文物管理委员会《河姆渡遗址第一期发掘报告》，《考古学报》，1978 年 01 期。
[③] 胡企平《中国管馆律文化通论》，上海音乐出版社，2003 年 12 月，第 95 页。

而根据现有的文献资料和考古发现，文献和考古发现的一致性不谋而合，我们可以大胆假设，《吕氏春秋·古乐篇》所载的葛天氏的乐舞确实存在于当今的长葛县，而此时期的长葛氏族正处于新旧石器交替的阶段。而其创造的原始乐舞，通过此处考古发现的骨笛而冰山微露。虽然不能具体考证葛天氏的存在的具体时代，因为即使是碳 14 的测定也有着相当的误差。但是大致的历史时期是可以确定的。至于下一步的工作，笔者以为应当进一步研究这两只骨笛，结合更多的现代考古成果，掌握更多的证据。以证明在旧石器晚期新石器早期，葛天氏正在此地繁衍生息，创造出了的“葛天氏之乐”不是无稽之言。

近些年来，葛天氏之乐盛名在外，长葛市政府已经将其作为一项文化产业大做文章，在 2007 年已经作为神话传说申请了并列入了河南省非物质文化遗产名录。葛天氏遗址在河南省长葛县，逐渐为世人所公认。

三、“八阙”考辨

《古乐篇》载“葛天氏之乐”共有八阙，在对“八阙”作出阐释之前需要考究这八阙前的叙述：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”。这句话涉及到葛天氏之乐的表演方式，学界对此持有异说。

《路史》载葛天氏之世：“其為治也，不言而自信，不化而自行。”葛天氏氏族是被当成原始社会完美政制的代言。“于是封泰山，与货币，以制数会，故沈滞通、而天下泰矣。”葛天氏氏族时期属于原始的大同社会，民风淳朴。其乐是：“汤汤乎無能名之”的“广乐”。而其表演的方式是“其及樂也，八士捉扲投足、掭尾叩首角乱之，而歌八终。塊柎瓦缶，武喿从之，是谓广樂。”以为葛天氏之乐乃是宏大到难以言喻的大型乐舞，是以“八士捉扲投足”，更以为“葛天氏之乐”是“广乐”的由来。《路史》的这段描述，不但将整个葛天氏乐舞的整体气势作了描述，也告诉人们，抓着牛尾，是葛天氏之乐的表演方式。所谓“投足”就是指舞蹈，《说文》载：“舞，从舛，两足相背。古舞字“象人执牛尾而舞之形”，此为甲骨文舞字：，从字形来看，确实与《说文》所释不差。

对于“执牛尾”的争议，一直不绝于耳。多数学者以为，“执牛尾”一说是可信的。如杨荫浏等学者。也有部分学者持不同意见。如姚家驹的《“操牛尾”之质疑》就以为葛天氏之乐，是三人控制驾驭牛，而部落的人民尾随其后的群众

性字自娱自乐的舞蹈，是“操牛舞”而非“操牛尾”[①]。操牛的意思是驯牛，象征教化，甚至将牛认为是该部落的图腾。对此观点王建纬[②]与之作了商榷，明确了执牛尾的正确性。至于是否是三人的舞蹈，我们可根据《路史》的描述，称其为广乐，且非常盛大，又岂世仅仅以三人可以为之的。三人为众，古意的三人往往是泛指人数之多。又有人以为执牛尾没有民俗学之佐证而不可取。但是“执牛尾”不但有历史文献的证据，也有民俗学中，各地不同民族习俗的佐证。

《周礼·春官·旄人》载“旄舞”乃是用于天子祭后或饭后的享用。“旄，牦牛尾，舞者所持以指麾”，表演时，舞者以耗牛尾为舞具。葛天氏的执牛尾舞传至周代仍有遗存。《礼记·明堂位》载：“有虞之旗，夏后之绥，殷之大白，周之大赤。”郑玄注解为有虞氏的旗子应当称“緌”，在旗杆的上面，装饰着牛尾巴，就是所谓的“注旄者于杆首”。又将教授旄舞的人直接称为“旄人”。可见，在上古时期牛尾实在是最常见的礼器，其用途之广，意义之重大应当都有历史根源可循，而“执牛尾”的葛天氏很可能就是牛尾为乐舞礼器的始作俑者。

而据王建纬引《西藏王统记》记录着在公元779年桑鸢寺落成典礼中有众多的年轻少女，手挥牛尾尽情歌唱。在《少数民族宗教乐舞与宗法文化》一文中，周凯模提到了佤族就有砍牛尾的习俗。查看许多资料可知直到20世纪年代甚至更迟，各地佤族（不论是云南的佤族还是缅甸佤族）仍然保留着猎人头祭谷的习俗，即用人头祭祀保佑谷物生长，都保存着“砍牛尾”的传统祭典。佤族在最重要的祭祀中，猎杀本部落以外的人将人头带回祭祀，在每年的春季，有17天的时间，将原先供奉于木鼓[③]房供过的旧人头骨送到寨子外面的树林里人头桩上。在这个祭祀活动中，除了要选一条最好的黄牛供砍牛尾巴祭祀之外，还要杀掉数十头牛[④]。而猎人头，以牛尾祭祀的行为在阴山岩画上也有体现。在一幅阴山岩画中不仅出现去掉人头的尸体，也有手执牛尾者[⑤]。而也有学者根据《风俗通》考，阴山岩画乃是葛天氏之后人，擅长畜牧的嬴姓迁徙至阴山附近所作。可见“执牛尾”并不是不存在的乐舞表演方式，而是有着非常丰富的民俗学佐证和资料为据的。

[①] 姚家驹《“操牛尾”之质疑》,《艺苑求索》，1998年04期。
[②] 王建纬《对“葛天氏之乐”的再认识——更兼与〈“操牛尾”之质疑〉作者商榷》,《四川文物》，１９９９年5月。
[③] 木鼓，佤族祭祀乐器，有“通天”之意，被人为是酋长的象征。
[④] 周凯模《少数民族宗教乐舞与宗法文化》，音乐研究，1991年04期。
[⑤] 张晓涧、萧立广《阴山岩画中的葛天氏“古乐八阙图”之谜》，寻根，2010年01期。

以砍牛尾作为祭祀中的重要活动，作为“葛天氏之乐”的表演方式在当今少数民族中仍然有遗存。笔者在绪论中已述，刘正国先生考证的“乐”为“葫芦”象形，是祖灵崇拜的象征在佤族的祭祀仪式中也有体现。祭祀作为凝聚和团结一个族群的重要活动，特别强调“血缘观念”，以祭祀来唤醒人们的同根意识。

在佤族的传说中，洪荒时代，海天相连，天边飘来一只小船，载有一只葫芦，葫芦籽落下大海，长出地面和山岗，山上又结了一个大葫芦，被小鸟啄开，人从葫芦中走出来。佤族故而十分崇拜葫芦，以为是人类之根，称呼葫芦为“司岗”，是出人洞的意思。佤族神话大同小异，都是离不开葫芦，有时也加入牛，有神话说，有一对人与牛的特殊夫妻，母牛产下葫芦籽，然后才产生了各民族。这是葫芦神话的变体。在砍牛尾的祭祀活动中，巫师则演唱人从葫芦里出来的神话古歌——“剽牛舞”，用葫芦笙伴奏，同时挥舞长矛和向祖宗敬献牛肉而祭祀的。“祭”本义就是用手将肉放置在祭台上。在各民族中都流传着葫芦的传说，西南许多少数民族中有避水葫芦，汉族有盘瓠、始祖葫芦。而据闻一多考证，庖羲和女娲就是葫芦，葫芦就是化生万物的人类始祖。在万物有灵的远古，人们相信葫芦是万物起源和始祖，葫芦成为古老的祖灵崇拜的象征。而“乐”正是这种远古崇拜的文字遗存证物，“乐”象征着始祖，代表着祭祀，在葛天氏的“八阙”中也有着充分的体现。

根据“八阙”阙名以及其中包含的内容，笔者将《葛天氏之乐》分为四部分来理解和阐述。第一部分为《载民》与《玄鸟》；第二部分为《遂草木》、《奋五谷》，第三部分为《敬天常》、《达帝功》、《依地德》和第四部分《总禽兽之极》。

（一）《载民》与《玄鸟》

《中国音乐辞典》载：“载民，始民”理解为歌颂祖先。刘再生认为“载民”歌颂载负人民的大地，杨荫浏先生认为，载民是歌颂负载人民的地面，那么到底是这个乐章是歌颂大地，还是歌颂本氏族的祖先呢？从字义上考究，载的本意是车，甲骨文中有“象车之两轮”的车字，车据传说早在轩辕时就已经被制造出来了，是载的源起。《说文》：“载，乘也。乘者，覆也，上覆之则下载之。故其义相成。引申之谓所载之物曰载。”因此，许多学者将载作有实义的“承载”来理解。《说文》：“民，众萌也……古谓民曰萌。”民应当泛指当时的人类无异，民本身有萌发之意。故而引出了“载民”就是“负载人民”的颂地之篇，此说来源于

杨荫浏[1]，被人为是“极有见地”。

另有孙焕英以为“载”在古代与“戴”通《韩非子·功名》：“人主者，天下一力以共载之。”其中的“载”，有爱戴崇敬之义。而民在古时有蔑称之义[2]，故不适宜称祖先，因而载民是指是赞颂大地之篇的说法就不对了。“载民”就是“民载”，人民爱戴之义[3]，故而得出了：“歌颂葛天氏爱护人民的优秀品格。”此说似乎很有道理，但仍然将葛天氏作为某一个氏族领袖来看待，我们考葛天氏其名，“上古之时，国不称国”，但葛天氏其实是一个氏族而非指某一个具体的领袖，故此说不成立。

还有一种说法是根据《诗经》中有将“载”字作虚词解的说法，认为“载”字在此，应当本无实在的意义，此处可作仅仅歌颂人民来理解。于是阐发出了重民的思想。这些说法，都有一定的道理，但是我们还是需要联系其他的阙名来理解。

歌颂祖先，歌颂大地和歌颂人类之意在葛天氏之乐的第三部分：《敬天常》、《达帝功》、《依地德》就可以体现，没有必要重复。让我们回到：“乐”的本义上，也就是祖灵葫芦崇拜的传说中来理解。

前文已叙，在佤族的传说中，葫芦中有籽，而在籽中化育了人类。这样的传说，流传很广。传说各异，流传版本不一，但故事的核心都是人从葫芦中诞生，或借葫芦避水，从葫芦中走出。

如傣族的母牛和鹞子诞生的葫芦是人诞生之处；傈僳族的天神降下两个葫芦，走出一男一女，生出各民族；阿昌族的天公地母相爱进而怀胎生出葫芦籽结葫芦，剖开葫芦跳出九个小娃娃；拉古族传说天神的葫芦被老鼠咬破，出来一男一女然后传下了人种[4]。据闻一多以为，葫芦造人恰恰是这些故事的核心。《诗·大雅·緜》：“緜緜瓜瓞，民之初生，自土沮漆。”字句，这句正说的是“人从瓜出”的远古传说。闻一多认为，人类以葫芦为始祖可能是因为瓜类多籽，象征子孙繁殖昌盛。此说甚是。因为人从瓜出，故而，瓜可“载民”。在远古洪水传说中，

[1] 杨荫浏《中国音乐史稿（上）》，人民音乐出版社，1981 年 2 月，第 5 页。

[2] 孙焕英，《如何理解〈葛天氏之乐〉——〈中国音乐词典〉病条举析》，中央音乐学院学报，1996 年 02 期。

[3] 此说还见于：王敏，《葛天氏音乐考》，河南师范大学学报 2006 年 9 月第五期。李玉洁，《葛天氏之乐反应的古代习俗》，《商丘师范学院学报》，2011 年第四期。

[4] 转引自刘正国《“乐”之本义与祖灵崇拜》，原引自林河《侗族文化与葫芦神话》，载《葫芦与象征》，商务印书馆 2001 年 1 月出版，第 138 页。

瓜又常常作为避水之器而造福人类。众多的民俗学资料中关于葫芦造人的传说其实蕴含了远古的史实可供探寻。

国学大师王国维先生说：“上古之事，传说与史实混而不分。史实之中故不免有所缘饰，与传说无异；而传说之中，亦往往有史实为之素地。”在中国许多民族中都有关于葫芦为母题的创世说，神话中所隐含的这种远古遗存信息，是应当被重视起来的。在古代，“葫芦常常被人们用来当做凫水的工具，葫芦掏空封口，挂在腰间可以增加浮力。”、“中国洪水神话中避水救人的‘葫芦’，并非子虚乌有，而是有着真实的素地可稽。‘葫芦’作为一种自然的瓜果，它不仅可供餐食、可作容器，还可以用作避水的工具。在洪荒的远古，‘葫芦’可能真的曾解救初民于毁灭性的洪水灾难之中，从而使人类的一些种族不至于灭绝，这或许就是‘葫芦’作为许多民族的始祖来崇拜的原由之一端吧[①]。”

葫芦作为避水的工具，正是“载民”；葫芦中跳出了人类，正是“载民”；葫芦作为多子多孙的象征之物，正是“载民”。而“载民”这一阕的理解又要与“玄鸟”一阕联系起来理解方更全面。

暂且初作结论，“载民”其实应当理解为，歌颂以瓜作为象征的祖灵，这又恰恰正与前文所阐“乐” 的古义不谋而合。这种祭祀仪式反映了人类早期的对于生殖繁盛的渴望，和子孙繁衍的美好愿望。

而《玄鸟》一般被简单的理解为是图腾崇拜，但对于为何葛天氏的图腾是玄鸟，学界则少有揣测。

在先秦古籍中，关于鸟类为氏族图腾的记载很多。玄鸟被认为是商朝的图腾。《史记·殷本纪》记载：“殷契，母曰简狄，有娀氏之女，为帝喾次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵。简狄取吞之，因孕生契。”这就是《诗经》所谓“天命玄鸟，降而生商。”的史家正叙，说明了玄鸟作为殷朝祖先的象征，是商朝的图腾。

更详细的记载则见《吕氏春秋·音初》：“有娀氏有二佚女为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若谥隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞遂不反。二女作歌一终，曰：‘燕燕往飞。’实始作为北音。”《音初》篇虽然未有直接的关于有娀氏之女吞卵生孕的记载，但却描述了“燕”这种鸟为“二女爱而争博之”的过程，而这二妃为此鸟的北飞伤感不已，作歌抒

[①] 刘正国《乐之本义与祖灵（葫芦）崇拜》。《交响（西安音乐学院学报）》，2011 年 12 月，04 期。

怀，从而诞生了北音。有娀氏简狄乃是商契的母亲，是帝喾的次妃。可见在帝喾时期，玄鸟或者燕子就被人视为圣灵之物，受人喜爱。

而帝喾在少昊之后，少昊氏在黄帝之后，少昊氏正是以鸟类为图腾的氏族。

《左传·昭公十七年》记载：

我高祖少皞摯之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名。

少皞，也可作少昊，乃是黄帝之子，在少昊时期，曾经以鸟类的名称为官名，任职的氏族各自以不同的鸟类名称代称。

《左传·昭公十七年》又载：

凤鸟氏，历正也。玄鸟氏，司分者也。伯赵氏，司至者也。青鸟氏，司启者也。丹鸟氏，司闭者也。祝鸠氏，司徒也；且鸟鸠氏，司马也；鳲鸠氏，司空也；爽鸠氏，司寇也；鹘鸠氏，司事也。五鸠，鸠民者也。五雉为五工正，利器用，正度量，夷民者也。九扈为九农正，扈民无淫者也。自颛顼以来，不能纪远，乃纪于近。为民师而命以民事，则不能故也。

这段以鸟类的名称作为官名的史事文字，不难推测，玄鸟应当曾作为少昊氏的图腾，鸟类的在当时的氏族群中有着至高无上的地位。

由此可见，玄鸟就不仅仅作为商朝的图腾而存在了，玄鸟作为图腾早在少昊氏时期可能就已经存在，更可能是是从古流传至今的圣灵之物。

少昊是黄帝之子，属于比商代更早的五帝时代。玄鸟的图腾来源是否可能追溯到比少昊氏时更早的远古氏族时期呢？

根据《吕氏春秋·古乐篇》的记载，葛天氏之乐中的“玄鸟”一阙极有可能就是玄鸟作为图腾的初始之源。是玄鸟图腾在远古氏族时期的初现。

远古的乐舞是因为祭祀的需要而发展的。前文有述，“载民”是指崇拜象征生命、象征祖灵的祭祀葫芦。而根据佤族的创世神话传说，装着人类始祖的葫芦是被一只小鸟啄开的。

在佤族民间至今口口相传的祭祀史诗《司岗里》（即《葫芦的传说》）有关于佤族的起源的说法：洪荒时代，海天相连，“海水冲洗着星星，浪花击打着蓝天，遥远的天边，飘来一只小船”，船上有个葫芦，有头黄牛。“船儿飘了千万年，黄牛饿了，把葫芦舔了又舔”，在亿万年前的葫芦终于被舔开了，“葫芦籽落下大海，海水中露出地面”，形成了最高的山峰—司岗山。后来，司岗山上又结了一个金

光闪闪的大葫芦，“百鸟围着葫芦飞，百兽绕着葫芦转”。但是却始终无法打开这个葫芦，“百鸟都来啄葫芦，葫芦象山岩一样坚；百兽都来抓葫芦，一道爪印也不见”。而最后由小米雀找到葫芦眼，啄了九年，葫芦最终被啄开了，人类从里面走出。阿佤从葫芦里先出来，是大哥，而其他各个民族也相继从葫芦中走出，成为佤族的兄弟姐妹。佤族没有文字，依靠史诗来记载本民族的历史。在《司岗里实施原始资料选辑》中记录的多首佤族说唱祭祀歌谣，其中许多涉及到“水时代”，“司岗”，“小米雀”等词语，都是对创世神话的多样描述[①]，而在佤族的这部史诗中鸟类也是创世神话的一部分。有许多涉及到各种鸟类的颂赞之歌，其中尤其以“小米雀啄我们出来”，走出“司岗”的描述最多，成为重要的颂词之一。

“载民”和“玄鸟”的意项若以佤族的“葫芦造人”的母题神话来解释，则能很好的诠释葛天氏乐的头两阙内容和意义。

前文有说，葫芦本身其实是有着重要的“载民”的意义的。在这则神话传说中，鸟类啄开葫芦，使得人类从葫芦中走出，这样具有强烈神话色彩的鸟，被称为“玄鸟”就不足为奇了。

玄鸟到底是何种鸟类呢？《说文》：“玄，幽远也。象幽，而人覆之也。黑而有赤色者为玄。”玄，有黑色之义，故而有人以为是燕子。汉人高诱注《淮南子》说玄是“天也。”《尔雅·释言》亦说：“玄，天也。”都以为是传说中的天鸟，而不是平常鸟类。又有《山海经》载玄鸟：“四翅鸟类，羽毛呈淡黄色，喜食鹰肉，性暴戾，居于平顶山。”指出玄鸟并非燕子，而是一种四翅的鸟，且凶悍，并非燕子，并且以平顶山作为居处。

神话虽然去古甚远，似不可查考，但也有其素地。而现代的平顶山正在长葛的西南方向约 60 公里处。我们可以大胆推测，此时的平顶山确实有鸟类引起了葛天氏族的注意。概由于远古之时，人们对于能飞的鸟儿抱有朴素的敬畏之心，他们认为万物皆有灵，飞鸟与天空如此接近，可能会传达天意，因此此处的“玄鸟”的概念应该远比“燕子”宽泛，它应当并不确指某一种鸟类，而是对于代表天意的鸟类的集体称谓。

前文已考，葛天氏的遗址正在河南省长葛县。长葛地区虽然历经朝代，考古资料证明该地的文化一直在延续。《长葛石固遗址发掘报告》中指出，在石固遗

[①] 毕登成《司岗里实施原始资料选辑》，民族出版社，2001 年 11 月。

址除发现裴李岗文化的房基、灰坑和墓葬外，还发现仰韶文化的房基、灰坑和墓葬和龙山文化的灰坑……。这些遗迹的叠存足以“证明从新石器时代较早时期起，直到近代都有人们在这里生息。”人类在此延续发展，文化文明未能断绝，因而极有可能葛天氏的图腾也得以保留延续，延续到夏代葛天氏后世的葛伯国。

然而商朝建国后，长葛国灭，他们的后代夏封葛伯国也被灭。《孟子·滕文公下》记载了葛伯国最终被商汤灭亡的历史：“葛伯放而不祀，汤使人问之曰‘何为不祀?’曰:‘无以供牺牲也’。汤使遗之牛羊,葛伯食之,又不以祀。汤又使人问之曰:‘何为不祀?’曰：‘无以供粢盛也’。汤使亳众往为之耕，老弱馈食。葛伯率其民,要其有酒食黍稻者夺之,不授者杀之。有童子以黍肉饷，杀而夺之。”商汤为童子报仇，才灭掉了葛国，从而开始了它伐夏的第一战，逐步建立商朝。在商朝建立后，玄鸟被写入商汤的历史，又加入了商人对于远古祖先的神话阐释，故而，笔者以为应当存在这样一种可能性，才使得玄鸟不再作为葛天氏的图腾而被人铭记了，玄鸟作为祖先的象征因此也延续到了商朝，成为殷商的图腾。

因为共同的人类“葫芦”的传说和地理上的接近，在此地的所有远古氏族分享或者延续同一种类似的图腾文化。玄鸟不仅仅是商汤的图腾，而是从更早的远古时期很多氏族共同的图腾。

故此，笔者以为《载民》和《玄鸟》这两阙，实际上是蕴含了葛天氏之先民对于氏族来源的思考：“乐”具有葫芦本义，和祖灵象征的意蕴，玄鸟正是啄开葫芦使得人类延续的圣灵之物。

“葛天氏之乐”乃是一种大型的祭祀乐舞，它的第一部分《载民》和《玄鸟》通过歌颂祖先来源，诉诸了先民对于祖先的崇敬和人类诞生起源的思考。通过这两阕来歌颂叙述，用乐舞的形式以祭祀祖先、供奉给了本氏族生命的灵物，故而放置一二两阙，此是葛天氏之乐的“起”，反应了葛天氏族对于本宗族祖先的郑重祭祀。乐舞的敬宗收族，“返本报始，不忘其初”的特性和功能，在葛天氏的这两阙中得到了最初体现。

（二）《遂草木》、《奋五谷》

“遂草木”，也有写作“逐草木”的。“五谷”，一般是指黍、稷、麦、稻、豆等。《中国音乐词典》认为“遂草木”，是歌颂并愿望植物生长茂盛。“奋五谷”，当是歌颂并愿望粮食丰产。这一定论被广泛认同。包括杨荫浏，刘再生，陈四海

等音乐史家皆以为是，几乎成为定论。这两阙是否真的就是仅仅祈望草木旺盛、五谷丰登呢？

孙焕英的论文《如何理解<葛天氏之乐>——<中国音乐词典>病条举析》就对此提出了质疑，认为应该将这两阙的意思联合考量。而“遂草木”之“遂”应通“燧”，这二阙应当连起来理解为，在烧掉无用的草木之后，种植庄稼。此说合理，符合“火耕刀种”的新石器初期的农业特点。

“燧”是会意字，本义是取火器。《韩非子·五蠹》又记载：“上古之世，人民少而禽兽众，人民不胜禽兽虫蛇；……民食果蓏蚌蛤，腥臊恶臭而伤害腹胃，民多疾病。有圣人作，钻燧取火，以化腥臊，而民说(悦)之，使王天下，号之曰燧人氏。”燧人氏也常被部分学者以为是三皇之一甚至是第一。据许顺湛《五帝时代研究》一书说：燧人氏的取火非钻木取火，乃是“钻燧”取火。虽然在 50 万年前就发现了北京人用火的痕迹，但人工取火的技术应出现在距今三万年前。而仅数千年前的的葛天氏之时，用火已经十分普遍，考量到当时火耕的农业生产方式，人们不会希望草木滥以生长。而是砍伐树木，等到草木晒干之后，用火将地上的草和树都烧成灰以做肥料，直接挖坑下种，这种原始的农业耕作方式在现在的不发达少数民族仍有遗存。

而“燧”和“遂”字型相近，遂有“追随”，也有“驱赶”之意。故此，有人以为“遂草木”是追随水草而放牧的游牧生活。

《说文解字》：“遂，亡也從辵遂（去走之底），聲，亡也。”就是说遂是逃亡的意思，而逐字是会意字，甲骨文字形象人的脚在豕等动物后面追逐的样子。故也有说法以为是“遂草木”乃是打猎的意思，以为遂草木就是在草木中间追逐野兽，“遂草木”一阕实际是狩猎生活的反映。

然而，从字义考，“遂草木”之“草木”：《说文解字》：“草斗，栎實也。一曰象斗子。从艸早聲。臣鉉等曰：今俗以此爲艸木之艸，别作皁字，爲黑色之皁。”葛天氏之乐阙名中的“草”字并不指栎树之果实，非草，而草应为“艸”，《说文》“百芔也。从二屮。凡艸之屬皆从艸。”“木”的本义是指树，《说文解字》：“从屮，下象其根。凡木之屬皆从木。徐鍇曰：‘屮者，木始甲拆，万物皆始于微。故木从屮。’”草木二字，并非指水草，故而不能解释为放牧生活的反映。

且所谓追随着水草而居的放牧生不符合葛天氏的时代属性。葛天氏处于新石

器早期，而这时农业已经发展起来。无论是循水草茂盛的地方的游牧生活，还是循树木茂盛的地方的狩猎生活，这都是不符合当时以农业为主的现状。此时的葛天氏实际上不可能过游牧民族的生活，而是过着定居的农业生活。

据《中国通史》记载：

我国中原地区，从新石器时代早期的磁山——裴李岗文化开始，就兴起了农业。经过新石器时代中晚期的仰韶文化和龙山文化的继续发展，到夏商周时期，农业已成为最主要的生产部门和生活资料来源，就是说，当时的社会经济是以农业为主的。

裴李岗文化就是早期的石固遗址的第一至四期的文化遗存。旧石器时代的生活来源，是采集野果根茎和渔猎，而在新石器时期则开始向农业转型。《中国通史》又说，“与同时代的其它文化遗存相比，这里的渔猎工具在工具中所占的比例最低。” 正是说明了在此地农业生产方式占据了主导，在此地发掘出的器物有许多陶制品，证明了其已经具有较高的生产水平。而渔猎活动在此时已经渐渐式微。

处于新石器时期的、以农业为重的葛天氏氏族因为农业生产的必要，从而实行火耕，这种解释具有很大的合理性。渔猎工具的量少，证明在这一带渔猎活动的辅助地位，不作为主要的生产方式存在。而在《长葛石固遗址发掘报告》中发现几处圆形半地穴式房基也证实了在新石器早期先民们的农业定居生活。该文还有此种半地穴房屋的房基图片：

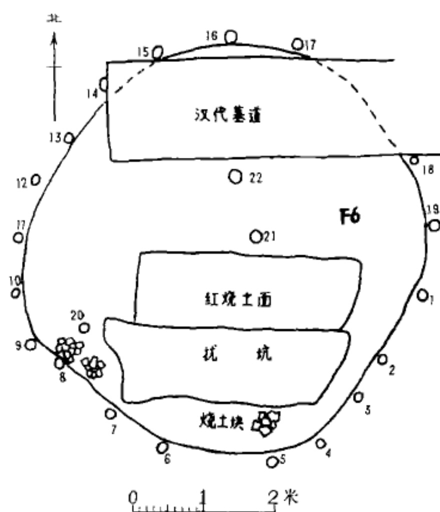


图　七一　　F 6平面图①—㉒柱洞。

这是石固遗址最典型的一处房基，它有着 22 个柱洞的房基，虽然被汉代墓道破坏，但能看出是圆形的房基，分布于房基周围的柱洞，“深 10 到 20 厘米，洞壁涂草拌泥”，在中间的 21、22 号柱洞似乎起主力柱的作用。这种半地穴式的房屋并不是石固遗址独有。

《中国通史》载有在华县泉护村发现的类似的半地穴式房基，“在屋墙和房内一些地方，挖洞栽立支撑屋顶的主柱。墙处的主柱一般用藤条一类材料编结，再内外涂泥以形成墙壁。”半地穴式的房屋普遍存在于各地的考古遗址中，佐证了文献中的尧帝时期定居生活成为主要居住方式的记载：

《孟子·滕文公下》：“当尧之时，水逆行，泛滥于中国，龙蛇居之，民无所定，下者为巢，上者为营窟。”《礼记·礼运》：“昔者先王未有宫室，冬则居营窟，夏则居橧巢。”可见，在新石器时期，定居的农业的生产方式占据了主流。

在石固遗址发现的半地穴式居住的房基证实了处于新石器早期的葛天氏过着定居的农耕生活方式。因而，《遂草木》《奋五谷》这两阙并不是传统观念中的渔猎生活的写照，种五谷也非是为了喂养牲畜的畜牧业（杨荫浏语），而是生动的再现了葛天氏氏族的人们，从事定居的农业生产生活，进行艰苦的烧土造田，获得发展，延续氏族的过程，客观的描绘他们所处的生活环境和生产生活。在祭祀中有着向祖先和鬼神祈求耕种顺利，五谷丰收的目的。

此外，葛藤的有一部分重要的作用是可以作为房子的材料。上文已叙，葛字，本身有盖之意。故而人根据穴居式的房屋有藤条，衍生出一种解释为：葛天，就是盖天，将头顶的天盖住，也就是用葛藤作为重要材料来建制房子，也是葛的功用之一，也极可能是葛天氏的创造发明是葛天氏的功绩之一[①]。因而，葛天氏之乐就是颂赞这一功绩的。这种观点是否正确，后文详述。

（三）《敬天常》、《达帝功》、《依地德》

这三阙是争议较多的三阙，天，帝，地到底是指代何物有着较多的不同解释。也是解释这三阙的关键字。杨荫浏以为“天”指代自然规律，“敬天常”是“述说他们尊重自然规律的心愿”；“帝”，是“天帝”，“达帝功”是指“充分发挥天帝的功能”；“地”是指“地面气候”，“依地德”是指“要依照地面气候变化的情

[①] 巍峨《葛天氏与葛天氏之乐》，《商丘师范学院学报》，2008 年 01 期。

况进行工作。”[①]

刘再生以为“天”是指“大自然”，“常”则是“规律”，“敬天常”就是遵循自然规律；“帝”是“天帝”，意指“希望天帝保佑”；“功”是“功德”， “依地德”是“感谢土地的赐予和地神的恩惠”。[②]

《中国音乐辞典》总结道：“敬天常”，“可能是歌唱自然规律的不可抗拒”；“达帝功”，可能是“感谢自然的赐予”；“依地德”是“要按照土地的规律从事生产活动”。由上可见，学界对于这三阙的理解大同小异，：“天常”指自然规律，“帝功”指天帝功德，“地德”指土地的作用。但略加思索便能看出，土地的作用也属于自然规律，二阙重复，而“天帝”究竟指代什么？是天神，还是现实的氏族领袖呢？

我们还是从葛天氏当时的农业生活来考量。在农业生产中，决定收成的往往是天气的变化，四时节气的早晚。下雨或者不下雨，何时下雨，雨量的大小，都影响着收成。在长期的农业劳作中，人们的农业的知识逐渐积累到了一定的程度，已经不再是懵懂和被动的，他们开始发现天气冷暖变化的规律，掌握庄稼生长的时节，并依照天时来发展农业从事生产。人们发现了四季的变化，希望天气能够按照已经掌握的规律运行。故而“天常”，指“天道有常”，而什么是“天道有常”呢？这里应该是指天时的变化。天气变化的规律，正是“天道有常”。天时的变化导致农时的变化，了解到天时规律对于农业生产的重要性不言而喻。而天时则是根据长期的观察天象来断定的，根据日月星晨的规律逐渐掌握了最佳的播种时期，收获时节等。而葛天氏处于新石器早期，农业刚刚开始兴盛起来，前文已述，葛天氏名号的来历正是因为葛天氏“权天”的功绩。

葛天氏对于天象的观察，从而使得人们能够掌握“天常”，这里的天常，即天道之常，通过观星，掌握天上天体运行的情况和规律，进而为四时定规，从而促进农业生产。故《路史》以为葛天氏乃是“爰僟旋穹，作权象。”，“旋穹苍苍，孰测至极。不有圣人，伊谁轨则。”就是在说明葛天氏与天象观测的关系，葛天氏氏族的功绩就是发现了天道规律，依据天道来耕作，故而才有乐名，称谓“敬天常”。

“帝功”的“帝”，是指葛天氏的氏族领袖。“功”，“以劳定国也”。古时帝

[①] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年2月，第5页。
[②] 刘再生《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，2006年5月，第17页。

王不称帝，而以氏族名称为名。葛天氏的功绩是掌握了天道规律，“达帝功”，意指将领袖的功绩发扬广大。

有人根据《黄帝内经》载：在远古时期，先人们用葛滕搭建葛棚居住，编织葛床睡眠，用葛纤维纺绳织布，编葛鞋；用葛根充饥、医病等等。便以为葛天氏的功绩就是发现葛的功效。

葛天氏是葛功的发现者这一点没有更多史籍资料可以论证。而且使用葛藤搭建筑，使人有所居，这个功绩不会大于有巢氏。因远古人民夏居巢，冬居穴，制造葛藤的房子比起掌握了天时气象而随时节农耕来说实在是微不足道。农业是生存的根本。在石固遗址发现了纺锤，有说法也以为纺锤是用以纺葛线葛布，所以验证了葛天氏的功绩是发现了葛的纺织功能而使得人民有所遮蔽。但《中华文明史》载：“从考古发掘来看我国新石器时代的纺织纤维已有植物性的和动物性的两种不同类型。前者主要包括葛（又叫葛藤）……”葛藤只是纺织纤维的一种，葛并不是唯一的纺织材料，上古人类除了用葛布遮羞之外也可以用兽皮或其他动物纤维制作衣服。因而葛的成衣作用并没有唯一性。葛功的发现也就不足为功了。

故而，“达帝功”的意义应当是，表彰葛天氏领袖发现“天常”的功绩，使得农业可以依据天时规律发展。此阕实际上是在表彰人类的智慧和发现，是歌颂人本身，而非天地自然。

“依地德”之“依”的本义是靠着，指人类依靠着大地的恩德。大地是农作物生长的基础，是发展农业维持氏族血缘延续的基础，大地对于人类的恩德不言而喻。

因此这三阕的意思应当是，我们尊重天时依时劳作，我们弘扬领袖的功德，我们感念大地的恩德。实际上向我们描绘了一幅人依存于自然的原始农业的生活景象，人们已经掌握了天时规律和许多农业生产的技术，在物产丰足，风调雨顺的时候举行大型的祭祀活动，祈望生活富足，平稳。

此外，我国素有“三才”之说：“三才者，天地人。”《周易·系辞下》：“有天道焉，有人道焉，有地道焉”。这与“敬天常”、“达帝功”、“依地德”的意思与天地人的自然观不谋而合。其实，这正是说明了中华文化的延续性和统一性，在千年以前的概念被后世流传和发展。而当时的人民的观念是非常朴素的。天盖人，人拥帝，地养人。正如庄子《庄子·齐物论》所说：“天地与我并生，而万物与

我为一。”不正是这种“上敬天，中尊帝，下感地”的深度阐释？这种朴素的天人合一的思想，可能是先民最早的朴素天地人的哲学思维的体现了。

（四）《总万物（禽兽）之极》

这阕是“葛天氏之乐”中唯一载述有争议的一阕。有两种说法分别是：“总禽兽之极”和“总万物之极。”蒋维乔等学者以为从宋朝开始第八阙就有了这两种说法。清人毕沅将“万物之极”改为“禽兽之极”，此改动乃是根据唐代徐谦益所撰《初学记》之十五和《史记·司马相如列传索隐》及《选注》改作总“禽兽之极”。

《初学记》为唐玄宗时官修的类书。其中载：《吕氏春秋》曰：昔葛天氏之乐，二人操牛尾，捉足以歌八阕。一曰载人，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰集五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰作地德，八曰总禽兽之极。高诱注曰：乐之八篇名也。

《索隐》：张揖曰：“葛天氏，三皇君号也。吕氏春秋云‘其乐三人持牛尾，投足以歌。八阕：一曰载人，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五穀，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极’。”

陈奇遒《吕氏春秋新校释》注：“蒋维乔等曰：毕改是，《御览》五百六十六引正作总禽兽之极，惟《玉海》二百六、《路史》又作万物，是以自宋以来本已两歧矣。”

王利器的《吕氏春秋注疏》[①]更清楚地说明了宋朝的不同版本：《册府元龟》（北宋）第五百六十五卷，《记纂渊海》第七十八卷都写作“总禽兽之极”，而《玉海》第五十九更有注“总万物禽兽之极”的。但《吕氏春秋注疏》还是采用了旧本的“总万物之极”的说法。

许维遹《吕氏春秋集释》注“毕沅曰：……旧本作总万物之极，校云，一作禽兽之极。今按《初学记》十五、《史记·司马相如传》索隐及选注，皆作总禽兽之极。”《初学记》乃唐人撰，许维遹引毕沅说，以为是“总禽兽之极。”

目前所见到的大多数的对《古乐篇》的引用普遍使用“总禽兽之极”的说法。如杨荫浏、刘再生等。而当代出版多部《吕氏春秋》的相关著作都以为此处是禽兽之极。吉联抗《吕氏春秋中的音乐史料》中作：“总禽兽之极”。而各种对《吕

[①] 王利器《吕氏春秋注疏》，巴蜀书社，2002年，第538页。

氏春秋》的全部译注作品也多使用“总禽兽之极”的说法，如王晓明《吕氏春秋通诠》中也作：“总禽兽之极”。造成当今学界偏向于“总禽兽之极”的说法，个中原因复杂难测。笔者揣测，是否是对“击石附石，百兽率舞”的附会？

但人们应当注意到《吕氏春秋》校释方面的集大成者陈奇遒先生的观点，陈奇遒《吕氏春秋新校释》以为是原文本是“总万物之极”：“奇遒按：作万物、禽兽皆可同，未知孰是？毕改作‘禽兽’非是。”陈先生虽然多做引用，借引他人观点，但也提出问题，到底那个版本是对的？并摆明立场，其本人并不倾向于“总禽兽之极”的文本表述：“毕改作‘禽兽’非是。”认为毕沅的改动是错误的。

按陈奇遒说，究竟是“禽兽”或是“万物”，其实都不影响整体意思。此句的中心意思是“总”和“极”字的含义。从字面上说，《说文》“总，聚束也。”原意是将丝聚拢成一束。在此有综合，全部之义。又“极，栋也。”指“在屋之正中至高处”，又指君位最高地位。在此可以为是顶点最高处。故此句的含义乃是“聚集所有物种，至于最高处的是人类”。如此，则符合陈氏所言“万物”、“禽兽”通。

且《路史》也有字句：“旋穹苍苍，孰测至极。不有圣人，伊谁轨则。无言而信，不化而行。垂法葛天，蕩蕩难名。载民玄鸟，临物之极。八阙与谣，莫知帝力。”从此处的“载民玄鸟，临物之极”可以揣测，罗泌以为八阙最后一阙乃是总“万物之极”。

笔者以为，在当今学界“总禽兽之极”的说法一统天下之际，王利器和陈奇遒等的观点应当得到重视，考量“万物”是否当为原文所载，就具有肃清源流的意义，无论是对《吕氏春秋》本身的研究，还是对《古乐篇》的乐舞史料研究都有着积极的意义。

为理清思路，可从文字的角度先进行阐释。观甲骨“万”字，有四种：、、、，此四种，《说文》：“蟲也。从厹，象形”。从字形看是蝎子状。蝎子最早出现在志留纪，远远早于人类的诞生，东亚钳蝎数量最多，河南正属于东亚钳蝎子分布较多的省份。现代“万”姓的图腾也是一只蝎子，可能就是远古蝎形的遗存了。故而人类以蝎形代万字也是可以理解的了。

又有后世有万舞，《诗经·邶风》：“方将万舞”。《大戴礼·夏小正》：“万也者，干戚舞也。”蝎子可以毒液致人与死地，勇猛之至，“干戚之舞”，恰似人手

持以“干戚”仿蝎之钳而舞动，舞又与武通，符合干戚之舞的风格。故而“万”实为“蝎子”的本义，进而转化为数量词。而后世的“万舞”是否就是来源于葛天氏的“万物”之舞呢？笔者以为，不能排除这种可能性。

“万物”之中已包含“禽兽”在内，故而，“总禽兽之极”不如“总万物之极”。

且“物”字的甲骨文形态就是牛上一个勿字“ ”,《说文》解：“萬物也，牛為大物，天地之數起於牽牛，故從牛勿聲”，以牛为物之象征，这恰恰也揭示了葛天氏为何以牛为最重要的祭祀用的牺牲，因牛在农业生产中是最重要的生产工具，用来祭祀先祖，祭告天地方显得郑重。

前文已述，作为祭祀之物，牛在佤族民间的祭祀中成为重要项目之一，杀牛祭祀被称为“镖牛”，是重要的祭祀仪式。在刺杀牛的时候，梭镖不离手。这种镖牛仪式是用于祭祀献神①。可见在现代的民间遗留祭祀仪式中，以牛为祭祀仍然存在。葛天氏的“执牛尾”就有了民俗学的证据。此处的“万物之极”也正是对以牛祭祀的进一步佐证，“总万物之极”，又可被解作，在最后的一阕中，用砍杀牛，执牛尾的方式来祭祀，而这种祭祀，是献给神灵的最高级的祭祀！

故而，“总万物之极”乃是歌颂本氏族人类已经到达了世间所造万物的顶端了，成为万物之君王，人已具有了战胜自然，获得生存的能力。这时的人们十分清醒自己已独立于食物链之外，自感骄傲和满足。是时，人类已驯化了动物，常常以牛代耕，牛成为农业生产中最重要的环节之一，人们以自己生活中最重要的物品祭祀鬼神，宰杀并以牛尾舞动，是原始祭祀的风貌。

“总万物之极”另有一层含义是以“牛为最高牺牲进行的顶级祭祀仪式”，以最高的祭祀仪式来结束。符合终阙的要求，也包涵了人类作为强大物种的自我意识开始萌醒之意。

若以为原文是“总禽兽之极”，则阐发出总禽兽之极是“盼鸟兽繁殖”之意。且问鸟兽繁殖的目的是什么？刘再生先生认为是:“为人们提供食用不尽的肉食、皮毛。”而杨荫浏先生则认为是：“说明当时人们种植谷物，主要是为了喂养家禽和家畜。”从葛天氏发达的农业来看，狩猎只是占据了人们生活的一小部分，此时已经有了家禽，鸟兽繁殖与否是否值得人们祈祝庆贺呢？而人们努力种出稻、

① 毕登程，隋嘎《司岗里文化新探》云南大学出版社，2008 年 4 月，第 39 页，

黍、稷、麦、豆只为了喂养家禽，不合理，也不足以促使人们发展农业。故而总禽兽之极，以禽兽作为畜牧业发展的证据不足。

综上所述，本人偏向于陈奇遒先生的观念，以为是“总禽兽之极”不如“总万物之极”合理，《古乐篇》的原文本应当是“总万物之极”方更恰当。

小 结

对于《古乐篇》中笔墨不少的“葛天氏”之乐，笔者不揣浅陋，作了一番考探，“考察完‘葛天氏之乐’我们可以看到，这部上古的乐舞，就是一场完整的农业丰产祭祀仪式”[①]。这种祭祀，符合“乐”字本身的祖灵崇拜之内涵，也符合当时的农业生产状况。《路史》卷七在说明葛天氏名号后曰：“及其乐也，八士捉介操尾叩角乱之，而歌八终。块瓦缶，武躁从之，是谓‘广乐’。”在《路史》的描述中，“葛天氏之乐”是一部非常长大的乐舞，其气势惊人，用牛尾和牛角祭祀并歌唱，用石块伴奏同时舞蹈。这一切都和上文提到的佤族现存的最大型的祭祀仪式有着惊人的相似之处。而“葛天氏之乐”其中的八阙又各有其深刻的含义，记录了远古人类生活方式和思想情感。

《载民》与《玄鸟》两阙，歌颂了人类的起源，讲述了原始人类缘系葫芦中生出，被玄鸟开启葫芦诞生于世。两阙联合起来歌颂了葛天氏歌颂氏族的缘来，玄鸟既是图腾的象征也是氏族起源的象征。此阙在“葛天氏之乐”的四个部分中有“起”的功能。

《遂草木》，《奋五谷》两阙，意指葛天氏开始了定居的农业生活，乃是叙述族人烧掉草和树，开辟良田，种植繁盛的五谷的原始农业生产场景，同时在祭祀中向祖宗祷告，祈求保佑丰收。这两阙表现出具体的生活的场景，动作可能会模拟生产过程。此阙在“葛天氏之乐”的四个部分中有“承”的功能。

《敬天常》、《达帝功》和《依地德》三阙，意指我们严格按照天时规律劳作，我们发扬领袖观察天象掌握天时之功，我们感念依靠大地的丰厚恩赐。葛天氏颂赞天地人之功，产生了朴素的哲学思维。此阙在“葛天氏之乐”的四个部分中有“转”的功能。

《总万物之极》最终阙，蕴含了葛天氏族人朴素的自省和自豪的感情，以为

[①] 孙文辉《古乐〈葛天氏之乐〉的文化阐释》，文艺研究，1997 年 02 期。

他们已经意识到了作为人类，具有强大的生存能力，是独立于万物之外的灵长，以牛作为最重要的祭祀牺牲。葛天氏清醒的认识到了人类别于其他动物的长处，这一章是对于人类的整体讴歌。此阙在“葛天氏之乐”的四个部分中有“合”的功能。

这八阙乐舞，分为四部分，起承转合的向我们展示了葛天氏的光辉历史以及本氏族作为原始农业的发展者这一历史史实，通过剽牛祭祀，来团结讴歌本氏族。葛天氏之乐这部乐舞并不只是一种简单的祭祀、祈求万物生长有序的巫舞，而是一部歌颂葛天氏氏族的史诗般的大型乐舞，它丰富多彩，既包括葛天氏的渊源和发展过程、葛天氏氏族的功绩和聪明才智，葛天氏的农业发展，葛天氏对于人与自然关系的思考，甚至可能是人类蒙昧意识的觉醒的开始，人类哲学思维的萌发的痕迹，以及刀耕火种的农业生产方式在人类史的作用上的重要启示录，值得我们深入地研究和探讨。

《史记·司马相如列传》记载：“于是乎游戏懈怠，置酒乎颢天之台，张乐乎胶葛之宇，撞千石之钟，立万石之虡，建翠北之旗，树灵鼍之鼓，奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌，千人倡，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波。”这里记载的关于葛天氏之乐的描述，所谓的“千人唱，万人和”虽只是司马相如为献给汉武帝的《上林赋》中的文学描述。《上林赋》的辞藻华丽，其内容可能不真，更可能是司马相如对葛天氏乐和当时治世的一个联想。虽然葛天氏之乐未必如司马相如笔下的一般声势浩大，但可见“葛天氏之乐”直到汉时仍被人们所铭记并传颂，是不能忽视的远古重要乐舞之一。

而《古乐篇》对于“葛天氏之乐”记载详细，是其他史料典籍中所欠缺的。其中蕴含的丰富远古遗存信息，不仅涉及到表演方式，各阙名，也对乐舞的性质和作用，同时也对乐舞的形成之初的状态，都有着重要的辑录和参考意义。

第三节 朱襄氏之乐

昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

对于这段史料，刘再生先生在《中国古代音乐史简述》中解释为："在远古朱襄氏（炎帝别号）的时候，风很大，天气干旱，植物萎枯散落，结不成果实。有一个叫士达的人造了一张五弦的瑟，用以求雨，来安定人民的生活。音乐有着巫术的功能。"而吉联抗的解释也与之相近。

学界对于朱襄氏之乐的诠释如此一致，那么，朱襄氏是否就是炎帝呢？而五弦瑟是否就是为了求雨而制作的呢？为何要以瑟来求雨，而不用其他的乐器来求雨呢？笔者对这些问题作出了一些探究。

一、朱襄氏族考略

前文已知，朱襄氏与葛天氏时期相近，都是庖羲氏之后新石器早期的氏族集团之一。

《路史》对朱襄氏的载说详细：

有巢氏没，数阅世，而朱襄氏立。于是，多风、群阴闭，诸阳不成，百物散解，而果瓜、草木不遂，迟春而黄落，盛夏而痁痎。乃令士达作五弦之瑟，以来阴气，以定群生，令曰来阴。都於朱，故号曰朱襄氏。

这里的记载和《古乐篇》非常类似，《路史》的作者博文广志，又有发挥，使得朱襄氏之乐的描写更加的丰富。

但是朱襄氏是否就是炎帝呢？　恐怕不能妄下断语。

《竹书纪年》引《通鉴外纪》："太昊命朱襄为飞龙氏造书契，昊英为潜龙氏造甲历，大庭为居龙氏造屋庐，混沌为降龙氏驱民害，阴康为土龙氏治田里……是为龙师而龙名。"太昊即庖羲氏，以龙纪官是伏羲时期的一大特点。这一段话将太昊氏之后的氏族名一一列举，并举出他们的发明创造。查古代典籍，可发现人们常常将某些功绩集中于某个帝王身上，但是历史的演进和事物的发展往往不是某个或者某几个英雄人物造就的，这样类似的做法是中国人敬重先祖的思维体现之一。因此，我们须考究这番言论的背后含义，而不能简单的根据字面意义理解。伏羲是个很大的氏族部落，而之后又出现了许多的氏族部落，这些部落有的强大，有的弱小，有了历经多世，而有的迅速湮灭。

故而，这段文字其实是指，朱襄氏和阴康氏等氏族都是太昊氏的后代，是伏

羲的后世氏族，而且正如前文所述，其实是属于三皇时代的末期。朱襄氏的后世有朱姓和飞龙姓，应当也与此有关。

朱襄氏被认为是炎帝的别号，与炎帝等同，似乎经历了以下的思路：古籍将神农与炎帝等同起来，如《帝王世纪》、《竹书纪年》都说：“炎帝神农氏”，姓姜，又名魁隗氏、烈山氏（生于烈山）、连山氏。《春秋命历序》又载：“炎帝号曰大庭氏”。

正如《炎帝朱襄氏与拓城》的作者以为，既然古籍载炎帝可称为将炎帝与这些氏族名称等同起来，自然也能与朱襄氏等同[①]。又《同鉴外纪》说炎帝：“以火纪官……削桐为琴，绳丝为弦，以通神明之德，合天人之合。”说到琴的创制是在炎帝时期。《广雅·释乐》也载：“神农琴长三尺六寸六分，上有五弦，曰：宫商角徵羽。”故而，神农与炎帝是一人，他创制了五弦琴，而《吕氏春秋》记载朱襄氏创造了五弦瑟，琴瑟相近，故而，炎帝就是朱襄氏，于是朱襄氏被误解为炎帝别号。

这种论断有失偏颇。考历史典籍，如《帝王世纪》、《春秋命历序》、《路史》、《炎帝纪下》等都提及了炎帝有许多代，多说炎帝经历了八代才到黄帝轩辕。而根据现代学者许顺精湛考证，炎帝实际上是个很大的远古部落。炎帝部落，有许多代和许多的分支，故而炎帝是有着许多不同的氏族名称，与后世的黄帝大战的蚩尤其实也是炎帝的后裔，炎帝不是一个君王而是代表了一个长大的炎帝氏族，因此，朱襄氏可能是炎帝部族的一支，也被称为炎帝，但炎帝却能并不能等同于朱襄氏。许顺湛言：神农氏是代表一个早期的农业文化时代，而炎帝应当是神农氏系统的末期的一个影响很大的族团。《易经·系辞下》载:“庖牺氏没，神农氏作斲木为耜，揉水为耒，耜耒之利以教天下，故号“神农”。世传神农氏“教民耕而陶”,《管子·形势》云:“神农教耕生谷，以致民利。”神农氏的功绩很多，尝百草，教农耕……是开启农业时代的代表氏族。

神农氏时期当时农业进步，人们于是将农业时代的各种进步都归结于神农氏，同庖羲氏一样，神农氏是代表一个特定的时代，而非某个具体的个人。《三皇五帝时代》将炎帝、神农炎、帝蚩尤断定为一个大的三皇时代之一，所处年代大约为公元前 5000 年～公元前 4513 年，《古乐篇》所写的三个氏族乐舞应当与此时期相近。

[①] 张兴斌《炎帝朱襄氏与拓城》，《寻根》，2002 年 1 期。

故而朱襄氏可被称为炎帝之一。据考，朱襄氏的的都城在拓城，春秋时是陈之株野地，秦朝设置拓县，属于陈郡。属于现在的河南商丘地区[①]。

《太平寰宇记》卷 12 中，记载："柘城县，即古朱襄氏邑，春秋时陈之株野之地。"《读史方舆纪要》卷 50，明人顾祖舆"柘城县"条下对柘城的考察："在州东南 90 里，东北至宁陵县 87 里，古朱襄氏邑，春秋为陈株野地，战国时为楚柘邑……汉置柘县，属淮阳国，以邑有柘沟而名。"而在各个版本的《柘城县志》中对于此地是朱襄氏故地也多有说明。根据以上的考述，今河南柘城县沿革演变的序列为：朱—株(野)—柘邑——柘县——柘城县。其根源为"朱襄故地"。[②]

朱襄氏属于炎帝集团的氏族，炎帝属于神农氏时期。朱襄氏与炎帝不能等同，炎帝与神农氏也不能等同。

二、朱襄氏之五弦瑟

《吕氏春秋·古乐》说"士达作为五弦瑟"用以"来阴气"、"定群生"。

《世本·作篇》记载："昔者神农造琴以定神，禁淫僻，却邪欲，反其天真。"又载："神农作瑟。"而《说文解字》对琴瑟的作出严格的区分："琴，禁也。神农所作，五弦，周加二弦，象形。"， 瑟则"从珡，必声。"形似古琴，每弦一柱，但无徽位。乃是"庖牺所作弦乐也。"

照《说文》所载，琴产生于神农氏时代，而瑟则产生于伏羲（庖牺）之时，两种乐器创制者不一，创制时代不一，形制不一，不能混为一谈。且最初的瑟，正如《古乐篇》载说的一样，是五弦瑟。《礼记·乐记》：《清庙》之瑟，朱弦而疏越，壹倡而三叹，有遗音者矣。"朱弦"乃是形容瑟之词语，朱弦一词的来源应当与朱襄氏的五弦瑟有关系。

历史典籍中关于瑟的记载甚多，《周礼·乐器图》：雅瑟二十三弦，颂瑟二十五弦，饰以宝玉，叫"宝瑟"，绘闻如锦者，"锦瑟"。说明了瑟的性质有二十三、二十五两种形制，不同的装饰也会有不同的命名。

1978 年在湖北省随州发现了一座大型战国墓葬曾侯乙墓，出土了多达八种 125 件古代乐器，包括曾侯乙编钟，和 12 件瑟。这些瑟造型美观、色彩绚丽，瑟身"雕、绘结合满饰饕餮主纹及蟠龙纹[③]。瑟的完备的形态也可

[①] 陈文彬《拓城县》，《中原地理研究》，1984 年 02 期。
[②] 张新斌《炎帝朱襄氏与柘城》，寻根，2002 年 1 月。
[③] 程丽臻《曾侯乙瑟复原研究》，《中国文物科学研究》2009 年 02 期。

让人联想，瑟必是经历了长期的发展才能达到这么精致的制作水准。

而琴瑟的作用在《诗经·小雅》也有体现：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。”明确说明了琴瑟鼓舞这样的乐，乃是为了祭祀粮食丰产而举行的，此时，作为乐舞重器的瑟，在祭祀乐舞中还是发挥了不小的作用。

“乐者，阴阳之和也。人者，协阴阳之声，制其器，以宣其和而已。”古人以为乐器的一种重要功能就是调节阴阳，如何能调节阴阳呢？通过“乐”，“乐”在远古时期就是祭祀，怎么祭祀？使用乐器作为祭祀用具，用来祭鬼神。

古人以为万物皆有阴阳，琴瑟也有阴阳的属性。《路史》对于琴瑟的不同属性做了清楚的描述：“琴瑟者，樂之本和者也。”琴瑟乃是乐舞的重要乐器，“琴以佐阳也，阳主生，故其情喜”，所以“伯牙鼓琴而马仰秣”，而瑟的属性相反，“此帝女鼓瑟所以动阴声，而悲不能克也。”《汉书·郊祀记》：“太帝命素女鼓五十瑟，悲，帝禁不能止，故破其瑟二十五弦。”正是说明瑟的阴阳属性。

所以《路史》又载：“杨泉曰：‘琴欲高张，瑟欲下声，数不踰。’”以《路史》所载：琴和瑟象征着阴阳，琴可统阴以佐阳，瑟可统阳以招阴。乐器都有阴阳的属性，使用正确的乐器祭祀才能达到好的效果。《路史》虽然反映的是后世的阴阳观在琴瑟上的投射，但是阴阳观念也是自古流传下来的，应当也具有一定的远古遗存概念。“此帝女鼓瑟所以动阴声，而悲不能克也”，鼓瑟用以“招至阴声”了，这种说法应当是自朱襄氏鼓瑟招阴在后世的遗存概念吧。

所谓“多风而阳气蓄积”，指代天气干燥而且风大，但是这种情况是怎么造成的呢，古人以为都是鬼神在作祟，才导致没有雨水，阳气过重，于是制造瑟来用于乐舞，祭祀鬼神，获得阴气，进而招来雨水。

故而，《古乐篇》关于朱襄氏的瑟的记载，正是对于朱襄氏氏族的一种求雨祭祀乐舞的载录。《古乐篇》的关于朱襄氏的乐舞记载是有着重要的研究价值，涉及到乐器的发明，和远古人对于乐舞和乐器的阴阳观念，不但对于乐舞的研究有着意义，也是乐器的创制的重要的史载文献，还有待于学界的进一步研究。

第四节 阴康氏之乐

昔陶唐氏（实为阴康氏）之始，阴多，滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

阴康氏之乐常被世人解作是健身之舞，阴康氏常又被误解为“陶唐氏”，盖因世人不知古代乐舞之功貌以及尧帝“陶唐氏”之名号大过“阴康氏”之故。

一、“陶唐氏”为“阴康氏”之误

现代可见的《吕氏春秋》传本，皆从毕沅所说，按照古今人表的顺序将陶唐氏改做阴康氏。陈奇遒的《吕氏春秋集释》也将陶唐氏的训为阴康氏，这是符合《古今人表》的，也与诸文献中的氏族顺序相符合。《竹书纪年》引《通鉴外纪》：“太昊命朱襄为飞龙氏造书契，昊英为潜龙氏造甲历，大庭为居龙氏造屋庐，混沌为降龙氏驱民害，阴康为土龙氏治田里……”《古乐篇》按照严格的时间顺序撰述，阴康氏族与朱襄氏族时期相近，应当属于同一个大的远古部族。

然而对于《古乐篇》的此段引用，至今也有不同载本仍然记叙的是陶唐氏。《帝王世纪》云：“帝尧陶唐氏，祁姓也。”考陶唐氏乃帝尧之号，帝尧属于五帝时期，年代与葛天氏、朱襄氏不符，在黄帝之后，不符合《古乐篇》的撰述顺序。前文也已经列出了氏族的顺序表，阴康氏和在朱襄氏葛天氏之后，属于三皇时期的氏族之一，此当无疑。故而，这里是阴康氏之舞而非陶唐氏之舞。

二、作为祭祀乐舞的“阴康氏之乐”

刘再生对阴康氏舞的解释是：在阴康氏的初期，水道不通，湿气很重，人们的神气抑郁而呆滞，筋骨不舒展，所以创作了健身的舞蹈来驱散湿气。这是人类与自然搏斗过程中所产生的古老健身舞[①]。吉联抗也以为是利用舞蹈动作来疏导阴气，保持健康。阴康氏的乐舞的目的是为了健身而创制的吗？

考典籍，《路史》前纪卷九所说的：“阴康氏时，水渎不疏”即是说，在阴康氏的时候，水多，无法疏浚，而江河水“不行其原，阴凝而易闷。”使得世间阴气重，这种潮湿的天气使得“人既郁于内，腠理滞着而多重”湿气沁入人体，对人体造成了严重的损害，于是制造舞蹈，以为了“以利其关节”，罗泌以为这种

[①] 刘再生《中国古代音乐简述》，人民音乐出版社，2006 年 5 月。

舞蹈是为了使得人们的关节保持健康，于是教人“引舞以利道之”称谓“大舞。”罗泌的解释可谓详尽。《通鉴纲目》的记载与《路史》相似，载曰：“阴康氏时，水渎不流，阴凝而易闷人，郁于内，理滞著而多重膇，阴康氏所以利其关节，乃制舞焉，治于华原”。水渎不流，导致阴凝，进而不利人体。

可见，阴康氏的乐舞的目的，是为了对抗洪水带来的身体受阴气损害的问题。但是如何来解决这个问题呢？是单纯的用舞蹈动作来解决吗？

乐舞，是一种综合的艺术。舞蹈在远古的生产力情况下，无法独立成为一种独立的艺术。故而阴康氏的乐舞，不仅是一种舞蹈。而是包含了更多的内容的，应当被理解为一种针对性强的特殊祭祀仪式。

这种类似的祭祀有如《礼记·郊特牲》记载的“蜡祭”：“伊耆氏始为蜡，蜡者也，索也。”伊耆氏是神农氏时期炎帝系统的的氏族，《礼记·郊特牲》郑玄：“伊耆氏，古天子号也，或云即帝尧也”，《礼记·曲礼》孔颖达引熊安生：“伊耆氏即神农氏也”。许顺湛以为，神农氏代表一个早期的农业文化时代，是“三皇”之一，而炎帝可能是神农末期向五帝时代过渡的一个大族团[①]。可见伊耆氏的时期其实与阴康氏的时期比较接近，都属于五帝之前的氏族，所面对的生存时代和生存环境，应当比较接近。

伊耆氏的这种祭祀也正是为了祈愿水土相服，使得人们得以正常生活。“岁十二月，合聚万物而索飨之也。”说明了祭祀的时间，而祭祀的词如下：“土返其宅，水归其壑，昆虫勿作，草木归其泽”。蜡祭由伊耆氏开始了，在每年的十二月举行，所祈求的内容有：“土返其宅”用祭祀祈祷的形式来提防地质灾害，洪水灾害，农业灾害，植物灾害[②]。“水归其壑”的意义正是：希望洪水不要泛滥。

上古之时，洪水是常见的灾难，涝灾给人们带来了诸多不便，《尚书·尧典》载：“汤汤洪水方割，汤汤怀山襄陵，浩浩滔天”，在当时洪水翻脸水势惊人。大禹治水的故事也正是这种灾难频现的一种佐证。大禹时期人们才基本上控制住了水势，而在之前更早的时候，人民还没有这么高的技术水平，也没有这样的能力，于是只能寄望于祭祀。希望通过祭祀，让神灵起作用，将天气转晴，使得人民得以健康生存。伊耆氏的乐舞和阴康氏族的乐舞正是在洪水泛滥的上古之时，人们出于恶劣的生存环境而举行的祭祀仪式。

[①] 许顺湛《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月，第 11 页。;

[②] 吴广平《一首远古先民消灾祈福的巫咒歌谣——蜡祭的文化人学阐释》，文化学刊，2008 年第 4 期。

在这种祭祀中出现中的“舞”，其实并不是指现代意义上的单纯的舞，而是巫术中的巫舞。“水道壅塞，不行其原”，是指涝灾，是涝灾导致人类身体的湿气重，但是遇到这种情况人们用以改善的方式依然只有祭祀。虽然在《古乐篇》载：“故作为舞以宣导之”，但此处的“舞”，乃是祭祀乐舞中的舞蹈，虽然是突出了乐舞中的“舞”的内容，但是需要注意，这种“舞”仍然是乐舞的一部分。属于祭祀仪式。而人们用大型的祭祀，主要任务是祈望洪水不要泛滥，阴气减少，从根源上去除人民因为湿气导致的问题。

而在这种祭祀中，舞蹈的健身作用被发挥了，但是，舞蹈的治疗身体的疾病只是祭祀的副产品，而不是主要的祭祀目的，祭祀的最终目的是“宣导之”，宣导何物呢，就是“不行其原”的涝灾带来的水啊。

故而，阴康氏之乐并非仅仅是一种健身舞，而是一种祭祀之乐舞。这种乐舞的祭祀目的是高于一切的，这是符合远古氏族的生产力水平和思想水平的情状的。

这种以祭祀而产生闻名的舞蹈，在后世文献也有体现，如著名的“禹步”就是种种祭祀舞蹈中的一种，对后世产生了深远影响。

《帝王世纪》中就记载了“禹步”的传说：“尧命（禹）以为司空”在继鲧治水，因为高强度的劳动“劳身涉勤”，故而身有残疾，落下病根：“手足胼胝，故世传禹病偏枯，足不相过，至今巫称禹步是也。”“禹步”作为巫舞的来源正是与大禹治水的事情相关。

世传大禹因为治水而得了严重的病。《庄子·盗跖篇》：“禹偏枯”，成玄英注：“治水勤劳，风栉雨淋，致偏枯之疾，半身不遂也。”而《吕氏春秋·行论》也说大禹：“以通水潦，颜色黝黑，步不相过，窍气不通。”因为治水，大禹的身体也受到阴气损害得了多种疾病。而“步不相过”是其疾病的主要特征。

禹作为“圣人”，是当时社会的大巫，其步法被后世巫者发展成为禹步，成为一种祭祀用的特定步法。晋人皇甫谧：“世传禹病偏枯，足不相过，至今巫称禹步是也。”杨雄《法言·重黎篇》言：“昔者，姒氏治水土，而巫步多禹”。正是对后人祭祀巫舞使用禹步的记录。

而后来，禹步渐渐与后世的道教结合，并被大力推崇，并越发复杂，同时赋予了道教的意义。南宋时，禹步成为道家依据天地、日月的运行规律及轨迹而衍

化的一种步法，也就是“步罡踏斗”[①]。道家《尸子》：“古时，龙门未辟，吕梁未凿……禹于是疏河决江，十年未阚，其家，手部爪，胫不毛，生偏枯之疾，步不相过，人曰禹步[②]。”而禹步又称为今天的“八卦步”和太极拳环步的雏形。

至今在民间道士作法仪式上还是可以见到“禹步”，现在也有舞蹈学者将禹步纳入研究对象。禹步的遗传至今和现代的研究成果都表明，巫舞与原来是与治水有着相当紧密的关系。

而阴康氏之乐中的舞蹈，正是因为先民无力治水，而身体得恙，而求于祭祀，祈望洪水得退，从根源上解决阴气过剩，身体得病的问题，进而发展出来的乐舞形式。《吕氏春秋·古乐篇》对于阴康氏之乐的记载，详略得当，不仅记叙了作为祭祀乐舞的阴康是乐舞的来源，同时也记叙了阴康氏乐舞的特点，就是将舞蹈的功能发挥到最大，超越了祭祀形式，而拥有是实际的实用功能。舞蹈，在阴康氏之乐舞中得到了极大的发挥，但它仍然没有脱离祭祀乐舞的特性。并非是为了健身而舞，乃是为了祭祀而舞。

[①] 任塘珂《道家视角下“禹步”渊源及健肾功能研究》，吉林体育学院学报。2010年第六期；

[②]《洞神八帝变经》，道藏，文物出版社，1992年

第二章 五帝之乐

《吕氏春秋·古乐篇》在对三个远古氏族的乐舞记述之后，便是五帝时代的乐舞辑录。

五帝时代，在三皇时代之后。但五帝究竟是哪五帝，一直众说纷纭。考历史典籍，不但不统一，有的还与三皇时代的人物混杂在一起，让人难以分辨莫衷一是。而《古乐篇》的载述顺序，撰述者认为的五帝是：黄帝、颛顼、帝喾、帝尧和帝舜。

这样的五帝顺序与司马迁《史记·五帝本纪》相同。司马迁的《五帝本纪》是第一次系统的将五帝作为正史叙述。《孔子家语·五帝》中孔子言五帝："太皞配木、炎帝配火、黄帝配土、少皞配金、颛顼配水。"以五行、五方确认五帝。与同一部书中孔子又提到五帝"黄帝、颛顼、帝喾、尧、舜、禹"的说法不一。又有学者将少昊、帝挚、有虞、大禹等远古帝王也放入五帝系统，可谓乱麻一团。五帝的说法虽然史籍记载不一，但是以司马迁以为的"五帝"当属于最权威，影响也最大。如《礼》所言："黄帝、颛顼、帝喾、帝尧、帝舜，五帝也。"《易传》、《春秋》、《国语》等著者也都以为五帝的顺序是：黄帝、颛顼、帝喾、帝尧、帝舜。

故而，《吕氏春秋·古乐篇》所记的五帝顺序是符合史家之正序的。

而关于这五帝时代产生的乐舞，也多见史籍记载。如班固引《礼记》："黄帝乐曰咸池、颛顼乐曰六茎、帝喾乐曰五英、尧乐曰大章、舜乐曰箫韶、（禹乐曰大夏，汤乐曰大濩、周乐曰大武象。）"然而《古乐篇》的记载却是最为详尽、神奇而瑰丽的了，具有强烈的神话色彩，也产生了许多未解之谜，黄翔鹏先生就其中将他对其中的伶伦制律之事和"鱓先为乐倡"写入其遗著《乐问》中。

在《古乐篇》所记叙的五个帝王时代中，有黄帝的《咸池》、颛顼《承云》、帝喾《九招》《六列》《六英》，尧时的《大章》，舜时修《九招》《六列》《六英》。这些乐舞，不但富有多变的音乐，同时伴有多样的乐器和扮演百兽的舞蹈，更有完备的乐律来节制音乐。五帝和五帝治下的能人异士，丰富了乐器的形态和种类，也将前代的乐舞精华得以集中和传承，造就了五帝时代丰富多彩的乐舞形态。

而根据许顺湛长期对于五帝时代的研究，他总结道："五帝时代是中国文明的初级阶段，黄帝时代是中国文明的源流。"而其时代对应的考古文化遗迹应档包括了大汶口文化、山东龙山文化、良渚文化、屈家岭文化、石家河文化、红山文化，在中原地区还有仰韶文化中晚期和龙山文化。而作为文明社会的形成的标志，有五条标准：就是农业生产社会化，手工业专门化，脑力劳动阶层化，部落酋邦化，和礼制规范化[①]。而此时的乐舞也根据当时社会的变革产生了一些质的变化，这些变化在《古乐篇》对于乐舞的描述文字也可见一斑。

本章，即是对五帝时代乐舞的一次集中探论，援引其他古籍和古今学人观点，对于这些乐舞中富有争议的部分作一定的交代，同时加入本人的阐发之观念，以明确乐舞在五帝时代的进一步发展，以思考《古乐篇》对五帝乐舞记叙的存在意义，进而利于评判《古乐篇》乐舞材料的意义。

第一节 黄帝之乐

昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹於嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，吹曰'舍少'。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄锺之宫，适合；黄锺之宫皆可以生之。故曰：黄锺之宫，律吕之本。黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

《古乐篇》记叙了"黄帝命伶伦作律"的制律之事和黄帝时期的乐舞"咸池"。

黄帝是五帝之首，据《史记》记载：黄帝号轩辕，又有叫有熊氏，姓姬。是有熊国军少典的儿子。黄帝之时，神农氏已经开始衰落，黄帝"习用干戈，以征不享，诸侯线来宾从"，又三战炎帝，擒杀蚩尤，后取代了神农氏为黄帝。

一、"伶伦作律"引论

乐舞是一种综合的艺术，上古时期的诗乐舞一体的特性决定了，乐舞这一形

[①] 许顺湛《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月，第 9 页；

式中的音乐必然需要经历相当的发展才能和不段发展的其他的形式结合，服务于上古的乐舞。而随着人类的发展和生产力的发展，社会的进步，乐舞的发展也在稳步进行。此时，乐舞的发展到达了一个新的高度，这就需要一种音律来统筹乐器，为乐舞定制，乐律的制定就应运而生，而乐律的产生和发展的确也促使后世产生了更多的、更丰富的新的乐舞。

此处的“黄帝命伶伦作为律”，看似详细和易于理解，其实充满了未知之谜。但，由于本论文的重点是对《古乐篇》的乐舞史料的谈论，对于此处律学的内容不作新论，只是援引一些重要观点和当今音乐学的最新成果，述而不作。

《古乐篇》的此段描述，以黄帝时期伶伦作律的故事阐发，作律的地点在“阮隃之阴”，就是昆仑山的山阴，以竹管作为律管，吹之，声音似“舍少”，舍少为拟声词，连读，恰似斜吹竹筒空管的声音，以三寸九分长度的空管吹出的音作为黄钟音。又根据“凤凰之鸣”来校订十二个空管音，使得管音与“凤凰之鸣”一致，这十二个空管长度不一，得出了十二律，而黄帝又根据十二律命人造钟，以便与五音相合，用于乐舞。

这里的“听凤凰之鸣，以别十二律”就是迷惑世人的关键之处。黄翔鹏先生在《乐问——中国传统音乐历代疑案百题》的第二问和第六问都涉及凤凰之鸣定十二律是否真实的问题。由于对此“凤凰之鸣”的理解不同，有人以为乃是“涉于荒唐”，如王光祈先生在其所著《中国音乐史》中所言，有人以为传说时代的黄帝时期“不可能将一个音阶分为十二个半音的地步。”（王唯提《伶伦是什么人？后世何以伶官为乐官的代表？》），更多人在自己撰述的中音史书籍中将有争议富有神话色彩的此事掠过不提。但是也有学者对“伶伦作律”试图作出解释。如杨荫浏就以为凤凰之鸣有可能是一种不知名的鸟类的鸣叫。在对这一远古乐事的探索文章中，其中最重要的文章，也是揭示了这个千古之谜的重要文献就是刘正国《伶伦作律“听凤凰之鸣”解谜——中国上古史疑案破析》[①]。该文引用各种观点和史籍资料，以王国维《古史新证》中的治史之旨——“虽古书之未得明证者，不能加以否定，而其仪的证明者，不能不加以肯定”为研究之态度，以丰富的神话学、图像学、考古学和文献学的多重材料论证了“听凤凰之鸣以别十二律”是有着真实历史素地的重要音乐事件，属于《吕氏春秋》保存音乐史料的重要材料之一。

[①] 刘正国，《伶伦作律“听凤凰之鸣”解谜——中国上古史疑案破析》，音乐研究，2005 年 02 期。

其主要观点有：“凤凰之鸣”并非鸟鸣或凤鸣，乃是对古琴声的一种形象性描绘。因古时常用凤凰来代表琴，又多用“凤鸣”等词汇来形容琴声。这种表达乃是古代为“动一时之听”的私学学者对于伶伦听琴声来断律这一乐事的神话性描写。刘氏又以丰富的古文献引证，凤与琴的关系同时列举丰富的物证，如刻着“鼓琴鸣凤图”的铜镜，以及曾侯乙墓出土的战国“凤凰琴”来佐证“凤凰之鸣”与琴的关系。而刘氏在其后撰写出了《“田连”考——嵇康<琴赋>中的上古乐人发隐》[①]一文中，根据《琴赋》中“伯牙挥手，仲期听声”、“伶伦比律，田连操张”的描述，旁征博引，考证出了，在伶伦作律的时候由田连来操琴的乐事，不但将田连与其他后世乐师的混淆中独立出来，更加佐证了伶伦作律的真实性。

此二文就是对此段乐事的重要诠释文献。而由于刘氏长期从事对管类乐器的钻研，其研制的龠和相关文献受到广泛瞩目，而其本人更有空管吹律的绝技，对于空管的斜吹之法的深入研究也是使得其对“伶伦”作律的论述让人钦服。吉林艺术研究所的李来璋就是受其对无孔古龠的研究启发影响，自制十三根律管吹律并撰文也以为“伶伦作律”所述非虚，认为此段描述和今人的研究契合，故而“可以堂堂正正的讲我国十二律的产生历史年代是在黄帝时期。”[②]

而据前人所考，刘氏以为雄鸣和雌鸣乃是暗喻雌雄二琴取音，笔者又查据《周礼》，其中有载：“大师：掌六律、六同，以和阴阳之声。”在其后又解释了阳声是“黄钟、太簇、姑冼、蕤宾、夷则、无射”，阴声为：“大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟”。这里载的十二律与伶州鸠所叙十二律基本无差，只将仲吕改成了函钟。故而由此猜想，所谓“其雄鸣六，雌鸣亦六”的凤凰之鸣，是否就是《周礼》所说的阳声和阴声呢？而《吕氏春秋》是将十二律中的律吕名称按照当时所谓的阴阳关系分别以雄鸣和雌鸣暗喻，未知是否属实，还待探研。

正如刘正国在《伶伦作律“听凤凰之鸣”解谜——中国上古史疑案破析》结案语所言，《吕氏春秋·古乐篇》中的这段描述，是深得秘传、熟知掌故的吕氏门客将伶伦作十二律的远古史事，“笔之于书”的追录。《古乐篇》对于中国古代音乐史的忠实记录是现代人研究千载以前的乐事的优良文本，这一点是毫无置疑的。

而伶伦作律也足可以进一步推断，在当时，五千多年前的黄帝时期，乐律已

[①] 刘正国，《“田连”考——嵇康<琴赋>中的上古乐人发隐》，中国音乐学，2007 年 02 期。
[②] 李来璋，《“伶伦作律”之探索》，天津音乐学院学报，2002 年 02 期。

经如此完善，而乐舞的丰富也是可以预见的。在黄帝时期，乐舞已经得到了超越前世的极大完善。故而产生“六乐”之一的重要乐舞——《咸池》也就成了情理之中的事情。

二、黄帝“铸十二钟”浅论

《古乐篇》在伶伦作律的记载之后有:“黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施英韶。以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。[①]”这是在说，黄帝的时候，在伶伦定制十二律之后便依据十二律造钟，而造钟为了作和乐，这个乐舞就是《咸池》。而这个乐舞的最重要的伴奏乐器，就是“十二钟”。“十二钟”是在十二律的制定之后铸就的。根据《古乐篇》此处的记载，钟应当早在黄帝之前时候就已经诞生了，黄帝铸十二钟，是对已经产生的钟的进一步改造。这种说法大大将中国铸造金属钟存在的历史提前了。金属的钟是否真的在黄帝时就已出现呢？

在其他史籍上也不乏黄帝铸造礼器的记载:《管子·五行》:“黄帝以及缓急作五声，以政五钟。令其五钟：一曰青钟大音，二曰赤钟重心，三曰黄钟洒光，四曰景钟昧其明，五曰黑钟隐其常。五声既调，然后作五行以正天时，人与天调，然后天地之美生”。《管子》此处是说黄帝铸“五钟”，并对钟的名字有记录。此处的五钟应当是后世为了附会五行的说法，但黄帝铸钟的事实被揭露了。此外，《帝王世纪》有“黄帝采首山铜，铸鼎荆山下”的黄帝“铸鼎”的记载。鼎作为立国的重器和政权的象征，与祭祀乐舞中的钟有着相似的作用，都是为了当时的社会稳定和政权稳固的需要而铸造的礼器。《路史》中还有黄帝铸造铜币的记载有:“轩辕氏，作于空桑之北，绍物开智……於是擅四方，伐山取铜以为刀贷，以衡域之轻重，而天下治矣。”

黄帝时候冶炼技术的成熟，可以铸造金属重器也可在考古资料中找到佐证。

考古资料表明，乐钟的原始形态来源极古，陕西龙山文化遗址中就出土过陶钟和陶铃。1974 年到 1985 年期间的河南郑州大河村仰韶文化遗址出土了陶铃 4 件，距今约有 6000 年左右。这远远早遇夏商周断代工程以及历史学家们断定的黄帝时代：公元前 4513 年～公元前 4050 年。陶铃极有可能是青铜乐器更早的先

[①] 陈奇猷《〈吕氏春秋〉新校释》,《序意篇》，上海古籍出版社，2002 年

祖之一[①]。值得注意的是仰韶文化也被认为是黄帝所在的年代的遗存之一[②]。而在仰韶文化遗址中，确实也发现了铜器和炼铜的迹象，在西安半坡遗址发现了青铜残片，临潼姜寨遗址发现了黄铜器，河北武安赵窑遗址发现了炼铜渣，山西榆次源涡镇也发现了炼铜渣，这些文化都与黄帝时代同期[③]。可以说，青铜冶炼在黄帝时代就显露了它的光辉。

故此，虽然没有充足的考古器具被发现和证明是黄帝时代的金属钟，但是早在黄帝之前陶钟和陶铃的出现，可以判断，陶制的钟已经如此普遍了，钟已经一种非常普遍的乐器了，使用范围非常广。“国之大事，在祀与戎”，作为头等大事的祭祀乐舞中，钟作为一种重要的乐器，使用场合的重要，故而对于钟的改进应该是乐舞中的乐器改造的重点乐器之一，使用最先进的青铜来冶炼乐器，制造古代最重要的祭祀活动的礼器就成为自然而然的事情了。又考后世的曾侯乙编钟精美绝伦，无论数目和律制都让人惊叹，而金属钟的发展的过程必然经历了漫长甚至不被人所知晓的历史时期，所谓冰冻三尺非一日之寒，黄帝时代的所铸的十二钟钟是否就是编钟的先河或雏形呢？这种可能性非常的大。

故而，黄帝时代铸一套有十二律的钟也并非涉及荒谬。中国的文化一脉相承，无有中断，后世的辉煌都得益于前世的创造和遗存，黄帝编钟之事还有待后来者发现、窥探。

有了完善的律制和完善的乐器之后，乐舞的发展更加的迅速了。黄帝制定乐律和乐器正是为了新的乐舞的需要，《古乐篇》的记载涉及到黄帝时期的律制和乐器，正是为了进一步记叙“咸池”这一重要古代祭祀乐舞。

三、乐舞“咸池”微论

《吕氏春秋》与《周礼》皆记载“咸池”是黄帝时的乐舞，《白虎通·礼乐篇》也载：“黄帝曰咸池者，言大施天下之道而行之，天之所生，地之所载，咸蒙德施也。”这里的“咸池”乃“咸施”的意思，这样的解释不排除有后世儒家附会的成分。

“咸池”有日落之处的意思，又是天上西宫的星名。《淮南子》洪兴祖注本：“咸池者，水鱼之囿也，注：水鱼，即天神。”文献中的“咸池”被解释成各种

[①] 王子初《中国青铜乐钟的音乐学缀带——钟磬的音乐考古学断代之二》，《中国音乐学》，2007 年 1 期。
[②] 许顺湛《三皇五帝解读》，《重庆文理学院学报》，2011 年 11 月。
[③] 许顺湛《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月，第 501 页。

与天，天神相关的事物，这些说法似乎可以反证"咸池"最初的意义应当与天神有关，而如何人如何与天神沟通呢，就是通过祭祀，因而乐舞"咸池"正与祭祀相关。

而《庄子·天运篇》对《咸池》的描绘更加详细："北门成（黄帝近臣）问于黄帝曰：'帝张《咸池》之乐于洞庭之野（代指天地之间），始闻之惧，复闻之怠，卒闻之而惑，荡荡默默，乃不自得。"北门成以为《咸池》初听的时候让人感到恐惧，之后则松弛，最后听起来是让人迷醉的感觉。同篇又说"此之为天乐，……听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，苞裹六级。"从"咸池"的乐名以及庄子的描述中，我们更加能确定这应当是一种祭祀的乐舞。

所谓的"天乐"就是用以祭祀的乐舞，《古乐篇》说："以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之"，在《古乐篇》的描述中，这部乐舞的目的并没有像对后世乐舞的记载那样写出了"以纪上帝""或象帝德"，而写有规定的季节、日期和时辰，也就是在特定的时间开始用新造的乐器来举行乐舞活动，这正是祭祀啊！以《吕氏春秋·古乐篇》的载说，黄帝时期的《咸池》乐舞，采取了新的律制，制定了新的乐器，在特定的时间用以祭祀天神，故而这部乐舞以天上的星宿同名也就不足为奇了。

《吕氏春秋·古乐篇》将"咸池"乐舞列在黄帝之名下，但也有异说以为《咸池》是帝尧时的乐舞。唐人元结在"补乐歌"中也有："咸池。陶唐氏之乐歌也。其义盖称尧德至大。无不备全。"咸池二章，共四句。其乐词如下："元化汕汕兮。熟知其然。至德汩汩兮。顺之以尧。元化浘浘兮。熟之其然。至道泱泱兮。由之以全。"[①]

可见从唐代之后，《咸池》就被列为是尧帝时的乐舞了。现代所著诸多中国音乐史类书籍也都将《咸池》列为尧时乐舞。而其实正如郑玄所云，咸池乃是"黄帝所作乐名也，尧增脩而用之。"这种说法是合理的，因黄帝至尧时历经数代，《咸池》盖只留乐名而不闻旧乐，借尧之增修和功德方能声名远播，故而被以为是尧世之乐。而《吕氏春秋》却追本溯源，将乐名记于黄帝名下，保存了《咸池》古貌，可谓善哉。《古乐篇》保存的乐舞史料和其他历史典籍相互参照，又能与

[①]唐朝时，意图恢复旧时的礼乐，对上古的乐舞进行补录："今国家追复纯古。列辞往帝。岁时荐享。则必作乐，而无'云门'、'咸池''韶夏'之声。故探其名义以补之。诚不足全化金石、反正宫羽而或存之。犹乙乙冥冥有纯古之声。岂几乎司乐君子道和焉而。凡十篇，是有九章。各引其义以序之。命曰'补乐歌'。"见[唐]元结，《新校元次山集》，[台湾]世界书局出版，杨家骆主编，1984 年。

现代考古成果佐证，这对于后人研究黄帝时期的乐舞起到重要的参考作用，提供了良好的研究文本。

而我们根据《古乐篇》的记载，也可略探出黄帝时代，乐舞的宏大的规模和惊人的艺术水平。为制作《咸池》这部乐舞，黄帝使当时的能人伶伦作律，又根据十二律制制作十二钟，并择时择日，经过精密的准备和精心的安排，才开始上演这部乐舞。

咸池这部乐舞的阵势可见一斑，当是非常宏大和郑重的了。乐器都经过精心的锻造，并根据新的乐律制作，乐舞经过精心的排练和润色，对于音准的要求被列为乐舞的重要事项之一。可见，在黄帝时代，乐舞迎来了它最初的辉煌，统治者倾力以制，正是为了在最重要的场合祭祀“以飨鬼神”，这一点，是延续了远古氏族时期乐舞的特点的，“敬宗收族”的乐舞的重要作用被发挥，并且，人们有了制造更精致，宏伟的乐舞的愿望和要求，并得以实施。可见此时的乐舞已经较远古氏族时期更加的丰富和精致的了，乐舞成为有意识的人为行为，以为统治之法，由势力更大的统治者主持制作，乐舞朝通往“四术”的路上更进一步了。

第二节 颛顼之乐

帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，正风乃行，其音若熙熙凄凄锵锵。帝颛顼好其音，乃令飞龙作，效八风之音，命之曰承云，以祭上帝。乃令鱓先为乐倡。鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

颛顼就是高阳氏，正是黄帝的后代。《史记·五帝本纪》“黄帝二十五子，其得姓者十四人。黄帝居轩辕之丘，而娶於西陵之女，是为嫘祖。嫘祖为黄帝正妃，生二子，其後皆有天下：其一曰玄嚣，是为青阳，青阳降居江水；其二曰昌意，降居若水。昌意娶蜀山氏女，曰昌仆，生高阳，高阳有圣德焉。黄帝崩，葬桥山。其孙昌意之子高阳立，是为帝颛顼也。”

又载：“帝颛顼高阳者，黄帝之孙而昌意之子也。静渊以有谋，疏通而知事；养材以任地，载时以象天，依鬼神以制义，治气以教化，絜诚以祭祀。北至于幽

陵，南至于交阯，西至于流沙，东至于蟠木。动静之物，大小之神，日月所照，莫不砥属。”被司马迁列为五帝之一的颛顼，既是一位古老族团氏族名称，同时也是一位氏族领袖。《春秋命历序》说颛顼共有九世三百五十年。而许顺湛也考黄帝共十世，大约一千五百二十年，帝颛顼共有九世，约有三百五十年。所谓的黄帝和颛顼既是两个大的氏族系统名，又是其最著名的“酋长”之名，而颛顼的祖族是黄帝。《史记》载颛顼乃是“黄帝之孙而昌意之子也。”在长久的氏族社会中，帝颛顼是一位非常特殊的领袖。徐旭升在《中国古史的传说时代》中说道，颛顼乃是黄帝之后几百年之后的一位大巫。《史记》记载高阳氏：“静渊以有谋，疏通而知事；养材以任地，载时以象天，依鬼神以制义，治气以教化，絜诚以祭祀。”这是在说颛顼智力超群，功绩很多，而其中，最重要的就是他在宗教方面的贡献，正所谓“养材以任地，载时以象天，依鬼神以制义，”

他继承了黄帝的历法，“考定星历”以促进农业生产，所谓“载时以象天”。他最重要的功绩是“绝地通天”，改革了宗教。当是时，由于农业生产的发达，人们需要更多的依靠天时地利，因而对鬼神更加敬畏，希望能够借助巫术来保证农业的丰产，故而产生了许多的巫者，正是所谓的“民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史。”巫师数量的忽然增加造成了社会混乱，于是颛顼开始了整顿，“使南正重司天以属神，火正黎司地以属民”，设置巫者官职，用专人管祭祀，专人管人民的生活。正是“依鬼神以制义，治气以教化，絜诚以祭祀”的“绝地通天”的行为，将巫术神法作出限定和规准，使得人们的生活不再混乱无序。

颛顼的都邑空桑在今今天的鲁西豫东地区，河南省的濮阳县[①]。据陈奇遒注《吕览》引郭濮注，空桑乃是地名，空桑这个名字的来历是因为此地的木材适合用于制造琴瑟。可将桑树掏空，作琴瑟。《路史》载有空桑氏：“空桑氏以地紀。空桑者，兖卤也，其地广绝，高阳氏所尝居。”

对于《古乐篇》的这一段描述的研究集中在两个疑点上——“八风之音”和“鱓乃偃寖，以其尾鼓其腹，其音英英”。

一、“八风之音”新释

《古乐篇》之中关于“八风之音”的描述解释很多。有人作“八卦之风”的

[①] 根在中原网站，http://www.rootinhenan.com，《帝丘与龙文化》，2012 年 3 月 1 日，9：54：08。

解[①]。高诱说：“惟天之和，德与天合。风，化也。”许维遹述：风者声也，正风即正声，否认了高诱的说法。陈奇遒以为二者都不对。陈说是，以上解释均不能服众，“风”究竟为何物？

考东汉许慎的《说文解字》：“风，八风也”，“风动虫生，故虫八日而化。”风字的解释非常清楚，而这八风分别是：“东方曰明庶风，东南曰清明风，南方曰景风，西南曰凉风，西方曰阊阖风，西北曰不周风，北方曰广莫风，东北曰融风。”不但写明了八风是指东、南、西、北、东南、西南、西北、东北等八个方向的风，还写明了八风的另外的名字，可谓详细。故而“八风”乃是指来自八个不同的方位的风。

但风仅仅指自然界的风吗？我们可以在别的典籍中找到答案。

《左传·隐公五年》：“夫舞所以节八音，而行八风。”将八音和八风并举，以为舞可以行八音和八风。《襄公二十九年传》：“五声和，八风平”将音乐与风等同，风是乐的代词。《左传·成公九年》：“乐操土风，不忘旧也。”是说作乐就用家乡的歌谣，是因为不忘故土。又有《诗经》记载了各地民间歌谣的“国风”，可见风又具有歌谣、音调、音乐之意义。“土风”就是家乡的歌谣，“国风”就是各国的歌谣，而“八风”的意义也呼之欲出。今人去偏远地区搜寻民间音乐素材，素来又有“采风”之说。

可见，“八风”就是指来自八个不同地方的歌谣。所谓的正风，就是东风。古代以东为尊，东为正。故而“正风”应当是指是来自东方的音乐。故而，此段可解作：颛顼喜欢来自各地的音乐，于是让飞龙氏仿照各地的歌谣“八风”作为乐舞的音乐，并命名为“承云”，用以祭祀“上帝”。

而根据《竹书纪年》引《通鉴外纪》：“太昊命朱襄为飞龙氏造书契，……阴康为土龙氏治田里……是为龙师而龙名。”这里“上帝”就是指昊天大帝伏羲。而飞龙氏很可能就是颛顼时代朱襄氏的后裔。乐官的身份也可得到查考了。

因此，《承云》是一部采用了各地风俗音乐的，用以祭祀祖先的新乐舞。因颛顼本是黄帝之后世，而黄帝时有乐舞曰“云门”或称“云门大卷”。

唐人元次山在“补乐歌”，中记载有“云门”乐舞：“云门。轩辕氏之乐歌也。其义盖言云之出。润益万物。如帝之德。无所不施。云溶溶兮。垂雨濛濛。雷沃

① 王晓明《吕氏春秋通诠》，江西人民出版社，2010 年 3 月。

圣泽兮。垂雨濛濛。类我圣泽兮。涵濡不穷。玄云漠漠兮。含映愈光。类我圣德兮，溥被无方。”[①]

黄帝以云纪，云是其图腾之一。《史记·五帝本纪》：“官名皆以云名，为云师。”《承云》之乐舞产生于颛顼时代，而颛顼乃是黄帝的后世族群，所谓乐舞《承云》应当是承继黄帝时期的乐舞，但是又在前世的基础上有所增益，故而已经并非前世的《云门》乐舞，《古乐篇》对此乐舞的记载也正体现出了这一点，颛顼因为喜爱“八风之音”，而命令飞龙氏作乐舞，此时的乐舞并非前代的乐舞了，已经富有新的内容。但作乐的目的仍旧是祭祀，祭祀先祖，颛顼的先祖正是黄帝，故而笔者以为《承云》之乐，不排除其与皇帝时候《云门》的承继关系，但更重要的是，它早已经不是原来的乐舞了。注入了新的血液，加入了新的形式，而所谓的“八风”也是当是时，各地音乐的代称。

故而《古乐篇》将《承云》记叙的如此详细，不但反映了当时的已经开始逐渐固定的乐制，恐怕也是记录了第一次民间音乐进入制式宫廷祭祀乐舞的脚步。

二、“鱓”为乐倡发微

对于“令鱓先为乐倡，鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英”的史料解释，说法可谓五花八门。吉联抗《<吕氏春秋>音乐史料译注》中解释为：叫鱓首先作乐，鱓仰躺着，用它的尾巴敲击它的肚子，而发出了“彭彭”的声音。吉联抗直译的内容没有什么问题，跟据马叙伦注说，“英英”与“彭彭”读音相同，因“英”从“央”声，古音与“彭”同属阳类。此处，被认为乃是拟声词。

王晓明《吕氏春秋通诠》翻译为：命鱓先担任乐倡，鱓废寝忘食，以他的尾巴击打腹部，那声音听起来给人一种和盛的感觉。“和盛”的翻译源出于出自高注《吕氏春秋》：“英英，和盛之貌。”并以为，“偃寝”是停止睡觉的意思，以偃旗息鼓之偃解。其实错误，偃的原义就为“仰卧躺下”，而将棋子放于地上表示停战之意思乃是后起。《广雅》：“偃，仰也。”故而，“偃寝”文中含义为“仰面躺下”。

陈奇遒《吕氏春秋集释》的解释最妙，他以为这是一种动物化装表演，大概

[①]唐朝时，意图恢复旧时的礼乐，对上古的乐舞进行补录：“今国家追复纯古。列辞往帝。岁时荐享。则必作乐，而无‘云门’、‘咸池’‘韶夏’之声。故探其名义以补之。诚不足全化金石、反正宫羽而或存之。犹乙乙冥冥有纯古之声。岂几乎司乐君子道和焉而。凡十篇，是有九章。各引其义以序之。命曰‘补乐歌’。”见[唐]元结，《新校元次山集》，[台湾]世界书局出版，杨家骆主编，1984年。

是表演者化妆为鱓形，将鼓挡在肚子上，在音乐的开始之时，躺下去，“间之鼓”，时而鼓之，用来引导乐舞。马叙伦也以为，此处和《尧典》之“鸟兽跄跄，百兽率舞一样”，都是古人文法而非事实，并非是指真的动物来舞，而是一种化妆表演，这种说法是否正确呢？

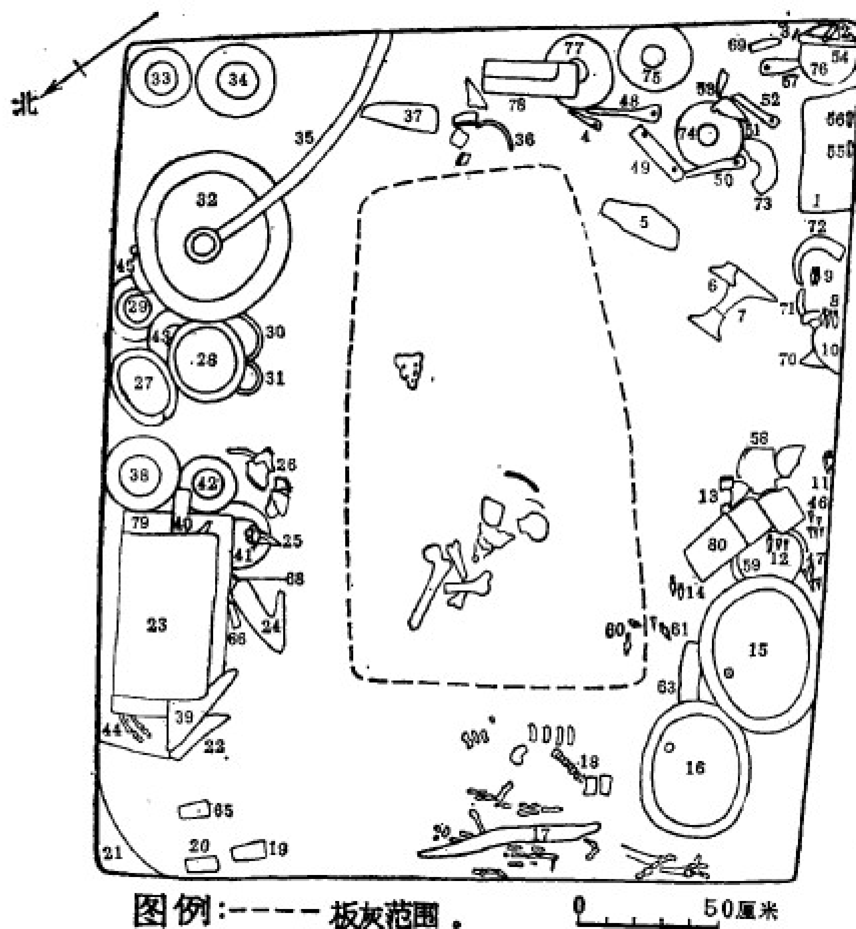
鱓，又作“鼍”，指鳄鱼。许慎的《说文解字》解释鼍为“水虫，似蜥蜴，长大。”《山海经》注说鼍是“似蜥蜴，大者长二丈，有鳞彩，皮可以冒鼓。”显然，这里的鱓，就是指鳄鱼。也就是我国现代的扬子鳄，又叫猪婆龙。以鳄鱼皮用以制造的鼓在中国有很长时间的历史，这点可以在文献载述和考古发现中找到明证。

李时珍在《本草纲目》中将扬子鳄说成鼍龙。而鳄鱼又是龙的原型之一。鼍鼓作为一种高级礼器而被古代贵族使用，司马相如献给汉武帝的《子虚赋》中就写到“树灵鼍之鼓”之句。

在商代后起出土的青铜双鸟鼍鼓，其两端的鼓面仿照鼍纹铸造，我们祖先使用的原始乐器中有鼍鼓这点已被公认。王子初更以为，由于此墓是当是遗址的出土最高规格的大型墓，墓主是王室贵族，出土的鼍鼓和石磬足以证明在我国的夏代之前，鼍鼓就已经成为王室的象征和权力的象征了[①]。而《古乐篇》记载的鼍鼓之事正是夏代之前的颛顼时代，可见其载述并非虚言。

黄翔鹏先生在 1980 年的时候去了夏县一个夏文化遗址（据查为山西临汾地区襄汾县）中鉴定了一段树化石，他以为这截空掉的树干就是鼓。在底部发现有一块块的残片，像是从上面落下去的，树皮旁边红色漆斑驳。《1978 年—1980 年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》中记叙了黄先生看到的鼍鼓，在遗址的一个大型墓（M3015）的左下角发现丰富的随葬品，其中就有一对鼍鼓，这一对鼍鼓，“鼓身皆作竖立桶形，鼓皮已经腐朽，但鼓腔内常见散落的鳄鱼骨板数枚至十枚不等……[②]” 而发现鼍鼓的墓穴属于陶寺龙山文化的遗址的早期，距今约 3910 年。下图是山西襄汾陶寺墓地的 M3015 号墓，而图片右下角的第 15、16 号的两个圆形图案，正是这一对鼍鼓的位置所在：

[①] 王子初《鼍鼓论》，《中央音乐学院学报》，1986 年 10 月。
[②] 高炜，李健民《1978 年—1980 年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》，《考古》1983 年 01 期。



图五　M3015 平面图

这一对鼍鼓的发现印证了文献载说的鳄鱼皮作鼓皮的鼍鼓，是确实存在的。在鼓腔里面还发现一些黑褐色低温陶的圆锥体，怀疑是贴在鼓皮上以作调音用。可见距今约四千年的时候，中国古代的鼍鼓已经发展到了比较高级的阶段。而鼍鼓在这个墓里和石磬等礼器一起被发现，更加证明了鼍鼓用于礼乐的作用。故而《古乐篇》中的描述以为“鼍先为乐倡”是可信的。

但是在颛顼时代，人们为什么以扬子鳄的皮来作鼓并且用以乐舞呢？

考颛顼帝在《山海经》中有载：“黄帝妻雷祖，生昌意，昌意降处若水，生韩流，韩流擢首、谨耳、人面、豖喙、鳞身、渠股、豚止，取淖子阿女，生帝颛顼”其父系的氏族是黄帝一族，图腾中有鳞身之物。

而其母系：“母曰女枢，见瑶光之星，贯月如虹，感巳于幽房之宫，生颛顼于若水，首戴干戈。”所谓巳，正是蛇。又有“风道北来，天乃大水泉，蛇乃化为鱼，是为鱼妇，颛顼死而复苏”袁珂注说，此间的鱼妇就是颛顼所化。可见颛

项的图腾应当是与水中之物有关的、综合意象的图腾。这正是龙的图腾。《路史》："颛顼有龙颜戴干之表。"《大戴礼》中的《五帝德》有载："颛顼乘龙而归四海。"颛顼的形象是鱼身，龙颜，戴干，属于龙系统。

而鳄鱼正是龙的原型之一。扬子鳄又名土龙，故而，又名猪婆龙。据今人考，龙与扬子鳄之间有着相当多的吻合之处。扬子鳄正是龙的最重要的原型之一。王笠荃的《龙神之谜》揭示了鳄鱼与神话传说中的龙有诸多相似之处：一、龙是两栖爬行动物，《易》："或跃在渊"、"见龙在田"；二、龙似蜥蜴而大，《说文》："鼍似蜥蜴而大"，三、龙爪锋利，善掘洞。鳄鱼的常常在水边挖巢穴而居。巢穴复杂，有多个出气孔。四、龙有休眠期。《抱朴子》：龙竞冬，不食之时乃肥于时也。鳄鱼冬天冬眠，从十月下旬到次年四月。五、龙有温和的和凶猛的两种。《礼记·月令》："季秋之月，伐蛟取踞"是"先秦江淮一带的渔猎时令。蛟凶猛，必须伐猎，多用箭射；鼍温和，易捕如取，多用钓豹。它们的肉可吃，皮可作鼓。"六，龙是卵生动物。此文所言，足以证明，鳄鱼正是龙的原型，正是可以作鼓的温顺的"鼍"。

我国上古之时，气候比较温暖湿润，鳄鱼很多，人们可以轻易的得到鳄鱼。而现在属于濒危物种的扬子鳄曾经广泛的生存于黄河、长江流域。据文献载述，汉朝以前，在湖北、湖南、山东等地有大量的湖泊沼泽，为扬子鳄提供了良好的生存环境。考古发现，在距今 6000 年前的山东地区的新时期遗址中也发现了二十多头扬子鳄的遗骨，"骨板深黑"应该是被人吃掉弃尸[①]。后来，随着栖息地的破坏和人们对扬子鳄的捕杀，鳄鱼才越来越少，濒临灭绝。

扬子鳄的叫声非常大，夜深人静的时候，扬子鳄的叫声洪亮，此起彼伏。有些类似猪叫，又叫猪婆龙。在大雨来临之前，天气闷热、气压下降、电闪雷鸣、山雨欲来之时，鳄鱼必然叫声洪亮。故而先民常常将它和雨水天气联系起来，以为鳄鱼叫便有雨水，长久言传之后，鳄鱼就成了司雨之神，雷神。[②]

在先民与扬子鳄的共处中，人类发现了扬子鳄的许多重要特征，并且利用它来丰富生活。扬子鳄是虽一种猛禽但性情比较温顺，肉可口而有营养，先民将其捕获食其肉。它的尾部与身体等长，力量很大，能够轻易的将猎物扫至水中吃掉，尾巴是它重要的武器。

[①] 李晓春等《我国古代扬子鳄减少原因考证》，《动物学杂志》，2006 年，4 月。
[②] 王笠荃《龙神之谜》，中国文化，第五期。

《楚辞·天问》:“应龙何画？河海何历？”王逸注说，“禹治洪水时，有神龙以尾画地，导水所注”。龙尾画地的传说，笔者以为可被解作根据扬子鳄的留下的痕迹来判定水势，进而用以治水。

龙有铜鞭似的粗尾，能用以游泳、挑土、掩食、斗殴、自卫。尾巴的力量不容小觑。但扬子鳄在岸上生存能力弱，尾巴是它的拖累，最重要的是扬子鳄咬死食物也是需要尾巴帮忙来全身旋转，当它咬住食物时候就借助尾巴经过几轮翻滚，将猎物拖入水中，或直接摔死。养扬子鳄的人称之为“死亡翻滚”。它翻身需要借助尾巴来帮忙，而人将它的尾巴抓住，翻身，往往就能抓住它。而现代人在扬子鳄养殖中为了检查扬子鳄的性别，也是采取将鳄鱼头部罩住，然后捉住尾巴来鉴定的[①]。

故而鼍龙翻身腹部向上是具有臣服的意味的，人们古人崇拜它的力量，又因其是颛顼时期的图腾之一，又为它们的叫声巨大，传递甚远，故而将其剥皮，制作成鼓。在祭祀的时候使用鼓伴奏，同时作化妆表演。

而鳄鱼背部甲片坚硬，腹部的皮肤相对比较柔软，而且韧性强，可以作鼓皮[②]。因此“鼓其腹”是可能的，故而“以其尾鼓其腹”其实可被解作，是用其腹部的皮肤作为鼓。而鳄鱼在高声叫时，其尾巴和头部都要高高昂起，声音极其洪亮。故而古人剥下它的皮，希望能获得鳄鱼一样的洪亮的声音。

所谓的“以其尾，鼓其腹”笔者以为是否可以被理解作，将尾巴绑住吊起，翻身，抓住扬子鳄，并剥下它的皮做鼓。因为扬子鳄的皮质优良，故而，做成的鼓，“其音英英”音响效果很好。笔者查，“以”字在甲骨文中不见，在篆字中作“[illegible]”乃是一个人持绳索或钩子状，而在金文中“以”字直接就是类似绳索或钩子的东西，写作“[illegible]”。

故而可解作，将鳄鱼的尾巴吊起以抓住，而用其腹部的皮肤来作为鼓。所谓的“鱓乃偃寝”，其实正是鱓打扮成扬子鳄的形状，而人们开始模拟抓住扬子鳄的整个过程，进而发展成乐舞动作。成年扬子鳄长约 1.5 到 2 米,与远古人类的身高相仿，因而人以它的皮披在身上，确实可以扮演鼍龙。

故而古人将它抓住杀死，用其皮制成鼓来作乐舞，模仿杨子鳄的形态并击打鼍皮的鼓用以祭祀乐舞，古时的祭祀乐舞原本就有模仿的内容，模仿生活场景当

---

① 陈碧辉，李炳华《扬子鳄生态初步观察》,《安徽师范大学学报》，1979 年 01 期。

② 陈碧辉等《扬子鳄研究》，上海科技出版社，2003 年 12 月。

然也可能模仿人们杀死鳄鱼制服鳄鱼的场景。所谓的鱓先为乐倡，就是用鼍鼓作为乐舞的开始和节奏乐器，倡有发起之义，应当为乐官名，属于负责节制乐舞的乐官。

第三节 帝喾之乐

帝喾命咸黑作为声歌，九招、六列、六英。有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鼗、椎、锺。帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬、吹苓、展管篪。因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

帝喾叫高辛氏，黄帝的后人，是颛顼的族子。《史记·五帝本纪》载：“帝颛顼生子曰穷蝉。颛顼崩，而玄嚣之孙高辛立，是为帝喾。”又说：“颛顼崩，而玄嚣之孙高辛立，是为帝喾。帝喾高辛者，黄帝之曾孙也。”帝喾与黄帝和颛顼一脉相承，《春秋命历序》说：帝喾至尧，传十世，共四百年。帝喾是黄帝族后代势力最大的族团，继颛顼后成为中原地区的领袖，尧和商祖契都是他的后代：《史记·三代世表》提到“帝喾生尧”，“帝喾生契，是为商祖”，“帝喾生后稷是为周祖”。又有《国语》中三次提到帝喾,其中的《鲁语》有两次：“周人禘喾而郊稷”，“帝喾能序三辰以固民。”《周语下》一次：“星与日辰之位，皆在北维，颛顼之所建也,帝喾受之。”可见，帝喾直到周朝之时仍被奉为祭祀的主神之一，而帝喾也将颛顼时的历法得以承制。

帝喾的子族在中国历史上扮演了相当重要的作用，因而帝喾也在后世的祭祀活动中占有了尊荣的地位。虽然帝喾贵为五帝，但是关于他的功绩的记载在古籍中却相对贫乏。《路史·疏仡纪》：“帝喾生高辛氏，姬姓，曰喾，一曰逡”。《白虎通》：“帝喾骈齿，上法日参秉度成纪，以理阴阳。”《史记·五帝本纪》载：“(喾)生而神灵，自言其名，普施利物，不于其身，聪以知远，明以察微，顺天之义，知民之急，仁而威，惠而信，修身而天下服，取地之材而急用之，抚教万民而利诲之，历日月而迎送之，明鬼神而敬事之。其色郁郁，其德嶷嶷，其动也时，其服也士。日月所照，风雨所至，莫不从服。”

《路史·后记九·高辛氏》说帝喾能明黄帝之道，能尊颛顼之道，能“治序三辰而以制历明时，教民稼穑以因民”[①]。《路史》描述了帝喾时期的社会情况，但似乎对于帝喾本人的功绩还是未能作出具体说明。故而徐旭生在《中国古史的传说时代》中幽默地写道：“以罗泌的善于东拉西扯，把他老先生的事迹写了好多页，可是他还是不能不说，‘帝喾之治天下，其迹之闻于代者，初无赫赫之功’”足以见资料之少，事迹难考。

“取地之财而节用之，抚教万民而利诲之，历日月而迎送之，明鬼神而敬事之。”的帝喾上承黄帝后颛顼的治国之道，下启商周时代的开明之治，子族繁盛。故而有人以为帝喾之所以成为五帝之一，正是因为其子族的旺盛[②]，其所以无“赫赫之功”，因其本不以“功”名世。在古人看来,帝喾后世族人显赫，正是帝喾的大功，故而可以跻身于五帝之列。这一说法也普遍为学界公认。

关于《古乐篇》的这一段记载的记载的争议问题在与断句和其中复杂的乐器名称：“咸黑作为声，歌九招、六列、六英。有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鞀、椎、锺。”涉及到的乐舞名称有三种，而乐器名称有十二钟之多。《路史》有类似记载。

《路史·疏仡纪》记有高辛氏：“命咸黑典乐，为声歌，作九招，制六列五英（《乐纬》及《潛夫论》等皆作六英竇苹，以六英為少昊乐误。）享上帝以中英。命柞卜作鼙鼓，制笭、管、埙、箎。祥金之鐘，沉鳴之磬，伶人咸抃。凤凰天翟，舞之以康帝功，鼓奏以观声，歌奏以观龢，舞奏以观礼。礼以乐龢，政是以成，命曰九招。咸黑为颂，以歌九招之就。”咸黑，柞卜都是高辛氏治下臣子。

与《古乐篇》不同的是，罗泌以为“六英”乃是“五英”之误。实际应为“六列、五英。”依照罗泌之意，此处断句应当为：咸黑作为声歌，九招、六列、五英。有倕作为鼙鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鞀、椎、锺。”

唐人元结以为六英乃是帝喾时期的乐舞，并对乐舞的含义作了诠释：“六英。高辛氏之乐歌也。其义盖称帝喾能总六合之英华。我有金石兮。击考崇崇。与汝歌舞兮。上帝之风。由六合兮。英华沨沨。我有丝竹兮。埙合泠泠。与汝歌舞兮。上帝之声。由六合兮。根柢嬴嬴。”可见，唐朝时候，人们仍认为“六英”是帝喾之乐舞，而罗泌所谓“五英”之说是否与帝喾前世颛顼时“五茎”之乐混淆也

[①] 许顺湛《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月，第 92 页。
[②] 叶林生《帝喾考》，甘肃社会科学，1998 年第 4 期。

未可知。元结“补乐歌”记得：“五茎。颛顼氏之乐歌也。其义盖颛顼得五德之根茎。植植万物兮。滔滔根茎。五德涵柔兮。化成。”但是罗泌此说，未得共识。

而当世之学人对于此段的断句，则另有看法。

首先“命咸黑作为声歌《九招》《六列》《六英》”，许维遹的《吕氏春秋集释》断句为：“命咸黑作为声，歌《九招》《六列》《六英》”，吉联抗断句为：“命咸黑作为声歌，《九招》《六列》《六英》”，陈奇遒与吉联抗断句同。而在后半句基本上没有争议，都没有断句。

这样混乱的的断句，造成了对《古乐篇》乐舞的理解上的误区，更有甚者，如《吕氏春秋通诠》就将“声歌”上书名号，以为这是另一部乐舞。考后帝舜修帝喾时《九招》《六列》《六英》并未修《声歌》，且后世也没有《声歌》此乐舞。

且《吕氏春秋》笔法工整对仗，故而断句应当如：“命咸黑作为康歌，《九招》《六列》《六英》；有倕作为鼙鼓，钟磬笭（笙）管埙篪。”去掉 “鼗椎钟”，因疑是后世衍文。

以此断句以便于前文字数对应，衍文之“吹”字与后文的帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬、吹苓、展管篪。”重复。而衍生的乐器有“鼗”、“椎”、“钟”，这三种乐器分别是：拨浪鼓、鼓槌、和钟。如不删掉，则整段叙述混乱又重复。陈奇遒又以为“帝喾乃令人抃鼓鼙，击钟磬、吹苓埙管篪。”因，展是埙被误读。此段文字便成为：“命咸黑作为康歌，《九招》《六列》《六英》；有倕作为鼙鼓，钟磬笙管埙篪。帝喾乃令人抃鼓鼙，击钟磬、吹苓埙管篪。”方为《吕氏春秋》较近事实的版本。

但陈奇遒称旧校“声”是“康”，尚未得到学界一致，学界还是以“声歌”居多。陈氏以为“展”乃是后世对近音字“埙”的误写。进而后人有加“或”字以完整句子，此说是。因《吕氏春秋》其文字考究对称，“或”字实在突兀。故而此段可断句改为：“命咸黑作为声歌，《九招》《六列》《六英》；有倕作为鼙鼓，钟磬笙管埙篪。帝喾乃令人抃鼓鼙，击钟磬、吹苓埙管篪。”

而“因令凤鸟、天翟舞之。”和前文的鱓一样都是一种扮演舞蹈，分别扮演“凤凰”和“天翟”， 翟就是一种有着长尾巴的山鸡。

帝喾的子族兴盛，范围很大，后世的尧，商和周祖弃都属于其后世。《史记•殷本纪》：“殷契，母曰简狄，有娀氏之女，为帝喾次妃。三人行浴，见玄鸟坠其卵，

简狄取吞之，因孕生契。”商族的图腾祖先是玄鸟，而其祖先正是帝喾一族。这说明，帝喾族中有着玄鸟的图腾。故而鸟类的扮演活动在乐舞中展现也就合情合理了。

帝喾时候的乐舞乐舞的本质仍是为了祭祀，属于祭祀用的大型乐舞。所用乐器众多，声势浩大，又有扮演舞蹈相佐。

所谓的“康帝德”之“帝”字应当同前文一样，乃是指“上帝”——先祖是也，“康”，盛也，有赞美彰明之意，而没有安乐之意。

联系《古乐篇》上下文，可见在五帝时期，乐舞都是用以祭祀“上帝”而非当世之帝。也就是赞颂祖先的。而在大禹时代之后，《吕氏春秋》使用的字句为“以昭其功”、“以见其善”、“以绳文王之德”、“以嘉其德”等，没有一处使用“帝”字。以《古乐篇》的笔法来看，所谓“帝”必指上古之帝，若指当世之王则点明人物。而此时的“九招”实际上正是后世韶乐的开山之作，后世韶乐，皆源自五帝时的帝喾乐舞。

所谓的“九招”之“九”字，应当与葛天氏之“八阙”之“八”字的含义颇为类似。即是在祭祀中，分多个不同乐章。古之乐舞由来已久，葛天氏时乐舞制度的形制，对后世产生影响也是可以预见的。

第四节　尧舜之乐

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋个[革各]置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰大章，以祭上帝。

舜立，命延乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修九招、六列、六英，以明帝德。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

一、 尧帝与舜帝

古代学者言必提及尧舜，尧舜此时社会已经比前代发展了，文明程度高了，又近世，故而在五帝中他们的记载是最为丰富的，因为尧舜在同一个领导集团内，

政治上又有密切的承继关系，乐舞的继承关系更加明显。故此也放在一起论其乐舞。

“自黄帝至舜、禹，皆同姓而国号不同，以章明德。”黄帝为有熊氏，帝颛顼为高阳氏，帝喾为高辛氏族，帝尧为陶唐氏，帝舜为有虞氏。

帝尧叫放勋，号陶唐氏，虞舜，是帝喾的后世，《史记》载：“帝喾娶陈锋氏女，生放勋。娶娵訾氏女，生挚。帝喾崩，而挚代立。帝挚立，不善（崩），而弟放勋立，是为帝尧。”又说：“帝尧者，放勋。其仁如天，其知如神。就之如日……”司马迁对于尧帝的记载是非常详细的了。而尧之后的继承人，就是虞舜。

帝舜，叫重华，号有虞氏。《史记》载：“虞舜者，名曰重华。重华父曰瞽叟，瞽叟父曰桥牛，桥牛父曰句望，句望父曰敬康，敬康父曰穷蝉，穷蝉父曰帝颛顼，颛顼父曰昌意：以至舜七世矣。自从穷蝉以至帝舜，皆微为庶人。”

《史记》记载：“尧老，使舜摄行天子政，巡狩。舜得举用事二十年，而尧使摄政。摄政八年而尧崩。……天下归舜。”

可见尧舜是紧紧相连的两个上古的统治者，而且他们在世时期还有交叠。帝尧对国家的贡献主要是天象历法成就和治水上，而舜在尧在位的时候就加入了统治集团。经过举荐和考察，舜也成了继承人。也有说法是舜逼尧退位，将要囚禁在单朱。在尧舜时期，政群内部和以前的松散联盟不一样了，变得更加组织有序，同时内部也酝酿着私有制的萌芽，以及私有制的发展带来更加残酷的政治斗争形势。故而乐舞的发展也产生了变化，这与当时生产力的进步和社会的变革的发展保持了一致。

二、 “拊石击石，以象上帝，玉磬之音，以舞百兽”

尧帝时的乐舞：“乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”对于《古乐篇》这里的记载，也还是由于断句不同造成了不同的理解，使得人们不得其中真意。

吉联抗解：“拍打或者击打石片，用以模仿‘上帝’玉磬之音，用以引来百兽。”《吕氏春秋通诠》也解释为“敲击石头”“模仿上帝的玉磬之音”。陈奇遒也如是什么是上帝的玉磬之音？颇让人费解。

以语法论，“以”字本身有“用”之意，《说文》解：“以，用也。”

又《说文》“致，送诣也”清人段玉裁解：“言部曰。诣，候至也。送诣者，送而必至其处也。引伸为召致之致。又为精致之致。月令必工致为上是也。精致，汉人只作致。糸部致字，徐铉所增。凡郑注俗本乃有致。从夂。从至。夂犹送也。陟利切。十五部。”“致”字释义颇多，但最基本的是“至”也就是招致之义。

据此，“以致舞百兽”则可解为，用来招致百兽之舞。于是就有了如下翻译：“以至于百兽听到了都翩翩起舞[①]。”此翻译诡异不说，且看蒋维乔说：“《御览》五百六十五、五百七十六无“致”字。蒋说是。如若“致”字是衍文，则，应当去掉“致”字断句为“乃拊石击石，以象上帝，玉磬之音，以舞百兽。”如此断句，则符合《吕氏春秋》措辞严谨的特色，使得“以象上帝”与“以祭上帝”呼应，妥矣！而乐舞所要表达的含义也就清晰起来。

《尧典》有载：“帝曰：‘夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。”《尧典》中的“击石拊石”为四字句，简单明确，与此处的句式一致。蔡沉解说：“重击曰击，轻击曰拊。石，磬也。”

可见上古之时，石，指磬。故以此断句，句意非常明确，也可判断：击石和拊石，并不是击打石块，而是指有重有轻的敲打石头制作的乐器——石磬，来祭祀“上帝”，同时也用玉磬来舞百兽——为扮演百兽的舞者伴奏。故而，此处其实是之用石磬和玉磬作为礼器来举行祭祀“上帝”的乐舞，为扮演动物来舞蹈的整个乐舞来伴奏。

而《大章》这个乐舞也仍然继承了自黄帝甚至更早的三皇时期的祭祀鬼神为乐舞重要的职责的传统。

尧时候的乐师瞽叟，将自朱襄氏时期用以招阴气的五弦的瑟，加至十五弦。“拌”，就是“伴”，《说文》：“伴，大也”，这里是指将弦数扩大。在舜的时候，乐师是延，“乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。”此时的乐舞，继承了黄帝时候瞽叟的十五弦之瑟，前世的瑟的形制，并且将瑟发展为更多弦的乐器，这也是为了服务于祭祀乐舞的需要。

舜还命令质将帝喾时代的乐舞《九招》、《六列》、《六英》加以修缮，“以明帝德”。这里的“以明帝德”与“以康帝德”意思相同。体现了乐舞的最重要的

[①]王晓明《吕氏春秋通诠》，江西人民出版社，2010 年 3 月，第 119 页。

功能。

而《史记·夏本纪》有载，舜的晚年时曾经为夏禹举行过祭祀典礼，典礼盛况空前："于是夔行乐，祖考至"以康帝德"皆是指上古之众帝，因在当时，祭祀先祖几乎是五帝时，清楚的说明了，直到尧舜之时，乐舞行乐的目的就是为了安抚逝去的先祖们。又说"群后相让，鸟兽翔舞"和"箫韶九成，凤凰来仪"。

后世有人根据字面解释为，传说将"箫韶重复九次，就有凤凰降临"。这种说法是站不住脚的。其实，还到真实的朴素语境中，一切就可以解释了。"所谓箫韶九成"其实是指箫韶这支曲子非常长大，有九曲甚至更多，在乐曲结束之后就开始了扮演凤凰舞动的祭祀，之后便是"百兽率舞，百官信谐"，开始了全面地扮演动物的乐舞祭祀，而这些动物，不仅仅是意指现实存在的动物，更是指其动物为图腾的诸侯氏族了。以动物为图腾的氏族，以舞的形式表示臣服，而统治者则通过这样的大型乐舞来通过追溯祖先，祈望鬼神，达到百官都信服，达到统治的目的。

小 结

五帝时代是中国文明社会形成的初级阶段，此时的乐舞也出现了新的变化。据《淮南子·奇俗训》云："尧《大章》，舜《九韶》，禹《大夏》，汤《大濩》，周《武象》，此乐之不同者也。故五帝异道而德覆天下，三王殊事而名施后世，此皆因时变而制礼乐者"，而《古乐篇》的记叙正是"因时变而制礼乐者"的体现。

而在《乐礼》中也说"五帝殊时，不相沿乐"，于是以为乐舞之间的殊大于同，五帝时代的乐舞乃是各代所作。但是"国之大事，在祀与戎"的远古时代乐舞的本质是没有变化，因为社会的发展比较平稳，没有出现质的变化，故而乐舞的形态和作用也不会有更大的变化。

五帝时代的乐舞仍然属于祭祀鬼神的氏族之乐舞，只是为了适应新的形势之下有所变革和进步，但其祭祀祖先的本质仍然得以保留，同时乐舞本身更加的丰富和复杂了。正如《乐论篇》曰："礼者，殊事合敬者也，乐者，异文合爱者也"。礼，虽然为不同的事情所制定，但其目的都是为了"敬"，乐，虽然祭祀的内容不同但都是为了"爱"。礼乐的本质是固定不变的，所以"礼乐之情同，故明王

以相沿也”，对于礼乐，对于礼乐中的乐舞，各代之间必然有所继承和保留，但也需要随着时代的发展和时间推移，社会的变化而“事与时并，名与功谐”。在远古氏族社会，乐舞的形制比较松散，没有固定的名称，而仅以氏族名称代之。即使是庞大繁杂的“葛天氏之乐”也只有阙名，而没有整个乐舞的名称。但是到了五帝时代。乐舞呈现出了新的特性。随着社会的发展和富足，乐器有了丰富和进步，乐律更加完善，也出现更多的模仿动物的乐舞，产生了分量很重要的乐舞，而且每个五帝的每个时代的乐舞都有一个，甚至多个名称。如《咸池》、《九招》、《六列》、《六英》，《大章》等。

而且对于前代乐舞的发展和继承，是松散的氏族时期不曾不发生的事情。虽然发展是五帝时代乐舞的主流，如采用新的乐曲和更复杂多样的舞蹈元素放入乐舞之中，乐器制造和音律的发展也是令人瞩目，乐舞的发展有了更多的人为主观性，但其对前代乐舞的继承也是非常容易辨别出来的。最明显的就是在瑟这种乐器的发展上，舜承尧制——将十五弦瑟发展成二十三弦瑟；尧承前制——将远古氏族时期的五弦瑟发展成了十五弦瑟。而在乐舞的发展中，制乐不再如远古氏族时期的那般混沌，而是出现了乐器的制造者，乐制的开探者，和制礼作乐的发号施令者。正如许顺湛所言，在五帝时期，中华文明开始真正的发展起来，出现了一定的社会分工，尤其是脑力劳动的分工。而这种分工，正是人类进入文明社会的标志之一。

这些都足以说明，虽然在五帝时期乐舞最基本的祭祀本质没有改变，乐舞的内容却大大丰富了，也具有了远古氏族时期所没有的一些特点。《吕氏春秋》的《古乐篇》将五帝时期的乐舞，忠实记录，将每一个朝代的歌舞加以详细描述，又强调了其中的传承性，乐舞的发展脉络可见一斑。而且用词精准，此处的帝，都是指上古之帝的祖先，将此时期的乐舞性质表述清楚，也与后世乐舞的功能性，加以区别。《古乐篇》中的五帝时代乐舞的形状如此清晰的被勾勒出来，这对于研究中国的上古乐舞有着重要的参考作用，是非常珍贵的乐舞史料之一。

第三章 三王之乐

五帝时代之后，便是大禹起始的夏代。世人常将帝尧帝舜与大禹并列而提，连称为“尧、舜、禹”。然而，尧、舜皆称“帝”，禹却不称“帝”而称之为“王”，也即夏、商、周三代之主皆不称“帝”，而称“王”，故本章将这一时期的乐舞称之为“三王之乐”。

夏、商、周三代的乐舞由于其经济的发展出现了私有制，禅让制向世袭制的转化，从“公天下”变成了“家天下”。阶级社会的开始形成必然会带来各种新的变化。包括乐舞的变化。

而文明的发展和进步使得阶级社会表现出与五帝时代和远古氏族时代截然不同的性质和风格。在远古氏族时期的乐舞和五帝时代，祭祀鬼神，团结宗族成为乐舞最重要的职责之一，但是从夏朝开始，乐舞已经不再仅仅局限于祭祀鬼神，也开始为现实的人歌功颂德，甚至“沦为”宴飨娱乐的道具了。“王者功成作乐”的三王乐舞表现出其强烈的现实主义的目的性，乐舞从“娱神”慢慢“落下凡间”，其“娱人”的特性远远超越了前世乐舞的祭祀特性。

“夏商周断代工程”从公元前 841 年开始推算，初步定为夏代开始与公元前 2070 年，夏商之交为公元前 1600 年，盘庚迁殷为公元前 1300 年[①]。改变了夏商周原先只有司马迁的《三代世表》的帝王世系而没有具体年表的缺憾。为我们研究古代音乐，乐舞甚至文化等都提供了一个良好的时间参照。

由于夏商周三代离世比三皇五帝时间稍近，又有许多史料流传和考古证据佐证，《吕氏春秋》所述历史在司马迁《史记》中俱可得见，此不赘述，将重点放在三王的乐舞之上。

第一节 禹王之乐

禹立，勤劳天下，日夜不懈。通大川，决壅塞，凿龙门，降通漻水以导河，

[①]李学勤，《夏商周断代工程与古代文明起源》，《鲁东大学学报》，2008 年第一期。

疏三江五湖，注之东海，以利黔首。於是命皋陶作为夏籥九成，以昭其功。”

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

《古乐篇》记载了是夏朝禹王时期的乐舞情况，此时的“夏籥”乐舞，是为了赞颂大禹治水的功绩而命臣子皋陶制作的帝王乐舞。

一、夏籥九成

大禹王，姓姒，名文命。父曰鲧，鲧之父曰帝颛顼。是黄帝的玄孙，颛顼的孙子。在帝尧的时代，海水倒灌，洪水滔天，治水的任务影响到人民的生存。从尧到舜，从共工氏的到禹的父亲鲧，都没能止住肆虐的洪水。禹却使得这件事变成了可能，故《史记》说：“维禹之功，九州攸同。”禹又因为治水有功而被人们称为“大禹”。

正因为大禹将人们从洪水中拯救出来，故而“皋陶作为夏籥九成，以昭其功。”乐舞第一次由祭祀鬼神的功能转变为，昭示当代君主的功绩。而此时的乐舞，正如《古乐篇》原文写到的“以昭其功”，“其”真是指有功德的大禹啊，这里充分说明了《夏籥》乐舞的创制目的，是为了宣昭大禹治水成功的功德。

此时的乐舞正符合《史记·乐书》载说的：“王者功成作乐，制定制礼，其功大者其乐备。”“功成作乐”正是从大禹时代开始的。《史记》的用词也值得思考，所谓“王者”不是五帝时代的诸帝，更不是远古氏族社会的诸氏族。故而，只能是夏商周这三代的君王了。

“尧时的《太章》，章之也，《咸池》，备矣，《韶》，继也，《夏》大也。”夏，就是大的意思，在甲骨文中，夏字正好是一个九字，以九为大。故而夏籥才长达“九成”，而“九功”、“九叙”、“九歌”，皆是夏籥的别名。而《夏籥》此乐舞得名于使用籥来伴奏，也有《九辨》、《九招》、《九代》等它名。籥，早在伊耆氏之时，就已经出现，苇籥是在蜡祭使用的乐器：《礼记·明堂位》：“土鼓、蒉桴、苇籥，伊耆氏之乐也。”龠作为一种斜吹的单管乐器已被学界逐渐公认，而刘正国先生的诸篇论文也都是为这一古乐器正名，龠似笛，但非笛，更非排箫，且根据古龠形制，刘氏更有国家专利“九孔龠”和创作曲目问世，

更是将龠这种乐器的形制及其命名得以澄清。如此种种，此不赘述。[②]

明代大乐律学家朱载有言："龠者，七声之主宰，八音之领袖，十二律吕之本源，度量权衡之所由出者也"（《律吕精义》）。龠从何时具有了这样重要的地位，成为后世华夏礼乐文明的标志之一，恐怕正是要追溯到大禹之时的夏龠九成。夏龠乐舞将龠这种乐器作为重要礼器，加入乐舞之中对于龠在后世的流传起了重大作用。殷商之时，龠频现于甲骨文字中，作为祭名。两周之时，龠被"隶定为'文舞'的代表性乐器"。而这样对后世有影响的乐舞在后山仍有传承，未曾丢失。

所谓"制定制礼，其功大者其乐备。"大禹因其治水安民的功劳，故而制作了如此长大繁复的乐舞，故而此乐舞非常完备且具有很高的欣赏价值，得以在后世流传不败，《春秋左传·襄公二十九年》就有这样的记载："（吴国公子季札在鲁国）见舞者《大夏》者。'曰：美哉！勤而不德，非禹其谁能修之。'"季札在路过看到这样的表演，以为这样华美的《大夏》只有功德巨大的人才能享有，故而只能产生在大禹时期，因为大禹的功绩才能相配。

《礼记·明堂位》载说："皮弁素积、裼而舞《大夏》"，其表演方式是，神着白裙而露脊梁，戴着皮帽。使用"八佾"一共"六十四人的舞群，在以篇为主奏乐器的音乐伴奏下起舞，实为壮观"。[③]

《夏龠》由于其完备的形制，宏大的规模和制乐的意义，也成为周朝重要的祭祀乐舞之一。《逸周书·世俘》记载：辛亥，祀于位，用备于天位，荐俘殷王鼎。武王乃矢圭、矢宪，告天宗上帝……备人九终。王烈祖自太王、太伯、王季、虞公、文王、邑考以列升，维告殷罪。乙卯，备人奏《崇禹》、《生开》三终，王定。……告于天、于视。用牲于百神、水土、社。"这一段乃是记载周武王克商之后，举行为期六天的开国祭典，而在这个典礼中就沿用了禹时的《大夏》乐舞。

在周朝《夏龠》是用以祭祀山川的乐舞。《大司乐》记载："奏蕤宾，歌函钟，舞大夏，以祭山川。"《周礼·春官·大司乐》："大合乐……舞《大夏》，以祭山川。"《大戴礼记·五帝德》说禹"主名山川"，并且"巡九州，通九道，破九泽，度九山，为神主，为民父母"，功绩甚大，于是用九，作为形容。《夏篇》成为重

[②] 刘正国《论当代辞书史著对"龠"的错误定说》，交响，2008 年 12 月第 4 期。
刘正国《笛乎？筹乎？龠乎？——为贾湖遗址出土的骨质斜吹乐管考名》音乐研究，1996 年。
刘正国《中国龠类乐器述略》，人民音乐，2001 年第 10 期。

[③] 修海林《上古三代的音乐审美意识》，星海音乐学院学报，1993 年第 3、4 期。

要的祭祀仪式之一，“礼”则寓于其中。《周礼·春官宗伯》记载有：“钟师掌金奏。凡乐事，以钟鼓奏《九夏》：《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《馨夏》、《骜夏》。”不仅对“九夏”作了交代，还对“九成”的每一成乐名都有描述。

而在夏籥九成制作成功的大禹当是时，此时的乐舞不再是氏族的赞歌，共同的祭祀赞礼，它最重要的作用就是为了表彰当世圣王的功德，以维护统治。故而，《大禹谟》记载：“禹曰，於！帝念哉！德惟善政，政在养民。……九功惟叙，九叙惟歌。戒之用休，董之用威，劝之以九歌俾勿坏。”正是对此时的乐舞作用的阐明。《大夏》其辞，几不可考，唯后世唐朝有“补乐歌”，其辞云：“大夏。有夏氏之乐歌也。其义盖称禹治水。其功能大中国。茫茫下土兮。”并录《夏籥》的歌词如下：

“乃生九州。山有长岑兮。川有深流。茫茫下土兮。乃均四方。国有安人兮。野有封疆。茫茫下土兮。乃歌万年。上有茂功兮。下戴仁天。右大夏三章。章四句。”从唐人辑录的歌词，可对上古时期《夏籥》九成乐舞窥探一斑。

二、夏启得乐

从夏启开始用乐舞享乐，也就是后世传夏启“上天得乐”：《山海经·大荒西经》记载：“……开上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高两千仞，开焉得始歌《九招》。”认为夏后开，即夏启，乘龙去天上，献上了三位嫔妃，有说是大禹的两位妻子，也即是夏启的后母，才换得的乐。这正是《管子》中记载的所谓的“何勤子屠母”的故事。

《管子·轻重甲》说夏启：“启棘宾商，《九辩》、《九歌》；何勤子屠母，而死分竟地。”这两篇记载告诉了《九辨》、《九歌》的别名和为了得到这只乐舞夏桀做大逆不道之事。《山海经·海外西经》也记载了这样的传说：“大乐之野，夏后启于此舞《九代》；乘两龙，云盖三层。左手操翳，右手操环，佩玉璜。在大运山北。一曰大遗之野。”意思都是这些魅惑美丽的乐舞原本是天上才有的，夏启上天偷而得乐。当然，上天得乐的事情是不存在的，这是古人的一种浪漫的猜想，或晦暗的影射当夏启是将夏禹时用于祭祀天地的乐舞，为了享受，对于曲子进行了大规模的改造和丰富，使得乐舞更美。古人以神话隐喻夏启实际上是“偷

得”了正规的用于祭祀天地祖先的乐舞，用于享乐，而并非字面意义上的从上天得乐。这种说法也是学界普遍认同的。

而《楚辞·离骚》道：“启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。不顾难以图后兮，五子用失乎家巷。”在夏启之后，乐舞就常被后世夏王用以“自娱”，《离骚》正是对夏启开始的将祭祀的乐舞用以“自娱”的一种批评，认为是夏朝君主的沉迷于与享乐乐舞才导致夏朝的后王子们失去统治之位，进而导致山河破碎。

到了夏朝末年，夏桀之时，乐舞用以娱乐的事情更加泛滥。《管子·轻重甲》有载：“女乐三万人，晨澡于端门，乐闻于三衡。”夏朝后世君王纷纷放肆于乐舞娱乐，甚至顾不上亡国的后果，也足见此时的乐舞华美令人倾倒沉醉。《墨子·非乐》有言：“启乃淫溢康乐，野饮食，将将铭铭，管磬以方，堪浊于酒渝食与野，万舞翼翼章闻于天，天用弗式”。正是对当时骄奢淫逸的乐舞的反应。而这种乐舞，是《夏籥》乐舞在新的统治者时期的嬗变。

三、皋陶作乐

而据考，皋陶是夏籥的作乐者，也是当时的一位智者，其名亦作“咎繇”，传为少昊之后，实为“远古东夷部落的一个杰出的酋长”[④]，乃是“明五刑、弼五教、教化万民、功不在禹下”的圣人般的人物。至今在安徽六安仍有皋陶墓，用以纪念这位为中华文明作出贡献的伟大人物。皋陶作为一个氏族，经历了唐、虞、夏三个时期，因其德高望重而成为尧、舜、禹三位领袖的重要辅助之臣。

关于《吕氏春秋》中记载的皋陶作“夏籥九成”，许多学者对此表示怀疑，如高亨《上古乐曲的探索》说：“关于大夏的先秦记载，……据《左传》、《礼记》（佚文）、《吕氏春秋》大夏是夏禹的乐曲，此传说还比较可靠。而《吕氏春秋》指定是皋陶所作，按皋陶在传说中是尧、舜、禹时的刑官（彼时是原始社会末叶，已经有刑）。未闻他是乐官，所以此说不大近理。”以为皋陶非乐官，故而不能作乐，此说乃是不了解乐舞的创制目的和形式。

王子初的《先秦〈大夏〉〈九夏〉乐辩》也认为非乐官无以作乐：“《吕》书本身的可靠与否，姑且不论。仅以这一节的记述来看，很成问题：皋陶历来只说是尧、舜、禹时代的刑官，未闻作过‘乐正’。他作‘夏龠九成’，不免令人生疑。”

④ 刘正国《夏代音乐文化与安徽——皋陶与“夏籥”九成》。

皋陶是否是《夏籥》的作者，这需要我们联系先秦“乐舞”的本质来论。

依今人看来，先秦的“乐舞”似乎仅仅就是一种歌、舞、乐三位一体的综合性舞蹈艺术，而忘却了“乐舞”本身的祭祀性质，它作为一种仪式性的典礼仪式而存在，而不止是一种艺术形式，是具有着特殊的重要意义的。至于先秦的乐舞是何情状，郭沫若先生作出一番揣测，他以为，《诗·简兮》中所描述的“左手持籥，右手秉翟”的宫廷万舞乃是一种“狂舞”，他在《甲骨文字研究·释和言》中说道：“万舞者，以乐器自为节奏，……在狂舞之时，舞者自吹此简单之乐器，节奏亦容易构成。”[⑤] 先秦乐舞真的就是一种“狂舞”吗？

刘正国先生对此作出了反驳：

殊不知，先秦之“乐舞”并非是我们今天所想象的那种艺术性舞蹈，更不可能是“狂舞”，而是仪典式的表示忠孝节义、敬天孝亲的亦步亦趋之“伦理性乐舞”。这一点，近代著名学者王光祈先生在他的《中国音乐史》一书中早有所述，其曰：“吾国之‘舞’与西洋近代乐舞根本不同之点，即西洋为‘美术的舞’，中国为‘伦理的舞’是也（其实中国雅乐，几乎全部皆系‘伦理的音乐’。至于西洋方面，则只有古代希腊大哲柏拉图所谓音乐，系属此类）。诸君不信，请一阅明末朱载堉《乐律全书》中所载各种舞图：手如何举，则为表示‘忠’；足如何动，则为表示‘孝’之类，当知余言之不虚也。”王氏所言极是！只可惜今之释“樂”者，大都未能思及于此。

实际上，先秦之“樂”，通于“伦理”，达于教化。其所作，非为娱乐，也不取悦于耳目；乃用于祭祀、诉诸鬼神。[⑥]

故而，先秦的乐舞自然不可能是“狂舞”，而是节奏缓慢，音乐平稳，庄严肃穆的典礼性乐舞。皋陶作为刑官，同时也是夏朝当时的“智者”，在此时有很高的低位和声望。他不但通音乐，更通政术，这样典礼性的、庄重的仪式乐舞，当然需要由这样的贤人来制作。况且，古代文人，皆精“六艺”，岂有不通音乐之理？而远古时候，人类职业分工尚未明确，身兼数职也是有的。故而以皋陶之贤德，制作乐舞，以示忠孝节义，教人敬神尊帝，也就成了可以理解的事情了。故而，皋陶作乐，确也！

皋陶作为古代贤人，其贤能一直为古今人们所乐道，至今仍有皋陶墓存在。

[⑤] 郭沫若《甲骨文在研究》，上海大东书局民国二十一年五月出版，《释和言》第 2 页。
[⑥] 刘正国《“乐”之本义与祖灵崇拜》，

皋陶墓在今天六安城东 6 公里处。皋陶为偃姓，《史记正义》曰："禹国皋陶贤，赐姓曰偃。"而夏时的偃姓古国，多在今安徽境内，有"六"（六安）、"英"（金寨东南）、"蓼"（霍邱西）、"舒"（舒城，庐江县境）、"桐"（桐城北）、"巢"（巢湖一带）等古旧地名。而尤其以六安与皋陶关系最近："六"为"高平之地"、"高"音通"皋"，六安故名"皋城"。[⑦]唐人李泰所编的《括地志》有载皋陶墓的地址所在："（皋陶墓）寿州安丰县南一百三十里故六城东，东都坡内大冢也。"

文献资料和历史遗迹都吻合，足可见《古乐篇》记载的《夏籥》乐舞创制者——皋陶的封地在夏时正在安徽境内，而其创造的辉煌的乐舞，也被后世沿用，产生了许多别名，而这些别名都没有离开过"夏"、"九"字等字眼，从成为祭祀的定制，用以祭祀山川地望。

《夏籥》的流传几乎形成了一种文化遗传，深刻的影响了后世的乐舞文化，尤其是周朝礼乐制度的制定。这一点是毫无疑问的。

第二节　汤王之乐

《古乐篇》载："殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤於是率六州以讨桀罪。功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为大濩，歌晨露，修九招、六列，以见其善。"

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

《古乐篇》对商汤时乐舞的描述。这一段和大禹时期之乐舞的描述非常类似，都是先说此时帝王的功绩，之后再引入乐舞的描述。在商汤灭掉无道的夏朝之后，由臣子伊尹来制作的颂赞现实君王的乐舞。

一、伊尹作乐

《古乐篇》称道伊尹作《大濩》，伊尹是商汤的相，史籍有载，《列子·天瑞篇》："伊尹生乎空桑。"

《殷本纪》[索隐]引皇甫谧："伊尹，力牧之后，生于空桑。"

⑦ 刘正国《夏代文化与安徽》，未发表。

《路史》载："（空桑）若乃伊尹之生，共工氏之所灌，则陈留矣。……乃若共工氏之振滔鸿水，以薄空桑，则为莘、陕之间。伊尹，莘人，故《吕春秋》、《古史考》等俱言伊产空桑，……故《地记》言：'空桑，南杞而北陈留，各三十里，有伊尹村。"

又《吕氏春秋》曰："有侁氏女采桑，得婴儿于空桑，母居伊水，命曰伊尹"。《吕氏春秋》的《集解》引《列女传》曰："汤妃，有莘氏之女。"《正义》引《陈留风俗传》云：陈留外黄有莘昌亭，本宋地，莘氏邑也。"

唐《独异志》："伊尹无父，生于空桑中"。《括地志》云："古莘国在汴州陈留县东五里，故莘城是也。"《帝王世纪》："初，力牧之后曰挚。其母曰始，孕伊水之滨"。

伊，正是伊尹。根据以上史料，可知，伊尹乃是力牧之后，是莘人，出生于空桑之地。空桑之地，而后人考证，空桑之地古陈留地在今河南省开封市附近，其地正在鲁西豫东平原上。

伊尹其人，现代学者多有研究。伊尹，姓伊名挚，尹是他的官名。伊尹是伊姓始祖，得姓于伊水。伊尹乃是确有可考的商汤时候的著名臣子，其生地空桑，也就是颛顼之所在的都邑，极有可能是颛顼一族的后世。伊尹在商为相，正是商汤时候一位极有权势的臣子："伊尹处士，汤使人聘迎之，五反然后肯往从汤，言素王及九主之事。汤举任以国政。"《史记・殷本纪》。

《孟子・万章篇》："伊尹耕于有莘之野，而乐尧舜之道焉。"是说伊尹具有圣人的恩德，而唯有圣人才能制赞颂汤王的乐舞。伊尹扶汤，从汤王始，历经数代，先后扶助了"外丙、仲壬、太甲、沃丁四位君王"[⑧]，为商巩固了根基，促进繁荣兴盛。这样一位能人异士，作了商场的颂歌《大濩》，新编《辞海》说："《大濩》，简称《濩》或《頀》；亦称《韶濩》。六乐之一。相传为商代纪念商汤伐桀功勋的乐舞。"

"补乐歌"对大濩的性质作了交代，云："大濩。有殷氏之乐歌也。其义盖称汤救天下。濩然得所。万姓苦兮。怨且苦。不有圣人兮。谁濩育。圣人生兮。天下和。万姓熙熙兮。舞且歌。右大濩二章。章四句。"其中乐词虽是后世之撰，但是大濩的本意应当有遗存。

[⑧] 刘德杰《伊尹史记考述》，洛阳师范学院学报，2998 年第一期。

二、“大濩”与“桑林”

《古乐篇》记载的商汤时期的《大濩》乐舞其之所以成制是为了表彰商汤灭夏的功业的。然而“大濩”的来历还有一种说法就是“商汤于桑林祈雨而作。”

《古今图书集成·经济汇编·乐律典》卷一引《通鉴大纪》:“(汤)祷于桑林之社，天油然作云，沛然下雨，岁则大熟，天下欢洽，岁作桑林之乐，名曰(大濩)。[⑨]”正是说乐舞《大濩》起源于于桑林的祭祀活动。

《吕氏春秋·顺民篇》:“天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林，日:“余一人有罪，无及万夫；万夫有罪，在余一人。无以一人之不敏，使上帝鬼神伤民之命。于是菊其发，磨其手，以身为牺牲，用祈福于上帝。民乃甚悦，雨乃大至。”高诱注:“桑林，桑山之林，能兴云作雨也。”说汤王为求雨去旱，在桑林祭祀求雨的情形。汤乐有有所谓《桑林》者。《左传·襄公十年》:“宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。这里的桑林更祭祀之桑社。北宋乐史《太平寰宇记·河东道五·阳城》以为桑林之地在析山：析山在县西南七十五里。《禹贡》:“底柱、析城至于王屋。”应助注(汉书)云:“析山在阳城西南”，即此山也。山岭有汤池，俗传旱祈雨于此。殷天子乐名。”所谓桑林，就是社，也就是祭祀之地。而大濩正是一支祭祀时的重要乐舞。二者又同为汤时乐舞，故而有学者以为，应是同一支乐舞。

根据高诱对《古乐篇》的注解，大濩与桑林之舞其实等同。这种观念当代学人也有赞同者。比如闻一多先生在他的《高唐神女传说之分析》写道:

“《周礼·大司乐》“舞《大濩》以享先妣”，此处先妣实为姜源，而《大濩》即桑林之乐。“周人以《大道)享其先妣，盖沿殷之旧俗。此亦桑林之神即殷先妣之证。”传说姜源“履大迹”而生稷，“是对桑野作合之类的美化改妆。”[⑩]

故而在桑林祭祖也成了合适的事情。桑林之乐与大濩之乐就有了祭祀地点上的共通之处了。然则，陈四海先生以为，桑林之舞乃是商后人所为之舞，并非大濩之舞。陈先生引马端临《文献通考》中的解释:“《桑林》之舞”，商人之后作之，非始汤也。”[11]

“始于汤”的乐舞大濩作于汤早期，今本《竹书纪年》:“殷商成汤二十五年，

[⑨] 卜键《桑林与<大濩>——商代社祭与社乐考引》，戏曲研究，第55期。
[⑩] 同上。
[11] 陈四海《中国古代音乐史》，国际文化出版社，1995年10月；

作《大濩》之乐。”《墨子·三辩篇》：“汤…自作乐，命曰《濩》。”

也有人以为桑林之舞并不能等同于《大濩》。并非同一乐舞。《商代乐舞<大濩>与<桑林>研究综述》[12]中就对当今学人对这两只乐舞的不同意见做出了总结。但是也未能阐明清楚，桑林是否就是大濩。

但是根据文献资料来看，不可否认，桑林和大濩有着千丝万缕的联系。如学者李纯一就以为桑林之舞，应当属于乐舞“大濩”的某一篇章。陈四海先生以为桑林之舞应当是后人在大濩的基础上的改造。笔者偏向陈四海先生的论点。

根据《古乐篇》的记载，《大濩》是商建国之初创制的颂扬汤王的乐舞。这一点可以在其他典籍上找到佐证。“言濩者，即救护也。救护使天下得其所也。”《太平御览·乐部四·历代乐》引《乐纬》如是说。“大濩”，“通大护”：“殷曰《大濩》。汤承衰而起，敲先王之道，故曰《大濩》。”

《礼记·表记》：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼，先罚而后赏，尊而不亲”。

《左传·襄公二十九年》：“见舞《韶》《俊》者。”杜注：“殷汤乐。”

《古今图书集成·经济汇编·乐律典》卷一：殷汤二十四有祀，作《大濩》乐。其注曰：“《大濩》，汤乐也。汤以宽治民，而除其邪言，其德能使天下得其所也。”

而“桑林”是祭祀祈雨之乐舞，虽也是赞颂统治者，但作乐的理由不同，乐的来源不同，功用不同，应当不是同一支乐舞却被后世混为一谈。

在汤之时，《大濩》乐舞有着丰富的前代经验和相当雄厚的物质基础，可以制作繁复乐器以完成合乐，“据统计，见于卜辞的商代乐器，已有磬、笙、龠、竽、鼓、庸、缶等十余种。考古上发现的殷代乐器也有编磬、编铙、铜鼓、鼙鼓、钟、陶埙等，说明商代音乐具备较大规模合乐的条件。”而《大濩》乐舞：“这类音乐演奏活动所调动的，是行乐者带有宗教祭祀观念、意识的情感心理，并且是调动了诸如乐通天地鬼神，乐通阴阳等丰富的心理意识，其中想象、联想以及表象、意志等心理因素共同构成了乐舞活动中的审美心理意识活动。”

因为殷人“估殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼，先罚而后赏，尊而不亲”

[12] 张倩《商代乐舞<大濩>与<桑林>研究综述》，美与时代，2009 年 6 期；

（《礼记·表记》），是以夏、商、西周三代社会文化某些特征相比较，说明夏、周“近人”而殷商“尊神”。

而殷人，“为了在祭祀活动中达到沟通天人的目的，它所依靠的，仍然是音声的感情力量，这也是殷人从远古祭祀乐舞中承继下来的，‘乐感天人’意识的延续和体现。只有通过音乐的情感力量这一中介因素，才能在天地与人际、神鬼与殷民之间形成一个相互感应、沟通的同构系统。”[13] 这一观点是正确的，无论商代的乐舞如何变化和发展，乐舞本身祭祀的特性始终得以保留，但是会被赋予更多的现实人为的性质。“大濩”也“反映殷人的祭祀活动，还保留着原始宗教自然神崇拜的痕迹，尚未形成后世周礼乐制那样完备的君权制度[14]”，《大濩》乐舞虽没有周朝时的完备，但也与前世的乐舞大为不同了。它保存了祭祀特征，但是却又以更加丰富的乐器和表演方式来获得发展。但是乐舞越发展，越有观赏性和娱乐性，也逐渐丧失了“敬宗收族”的纯粹性，而是获得了更多的艺术性。故而倒了商朝末年，乐舞被广泛娱乐化：商纣王“使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐”（《史记·殷本纪》），“断弃其先祖之乐为变乱声怡悦妇”（《史记·周本纪》。）的行为也成为后世殷灭的祸根之一。

可见，从禹王开始，乐舞从此时不再仅仅作为一种简单的祭祀性的乐舞，而有了更多私有制制度下的“沦落”为自我歌颂性质甚至享乐工具的乐舞了。而乐舞到了后世发展的更为世俗，乐享从夏启之后开始，乐舞的私享性质超越了前代乐舞。

正是由于贪图享乐，夏王朝被商朝所灭。在灭夏之后，商汤命伊尹作大濩，歌晨露，修九招、六列，以表彰他将人民从夏桀手中救出来的丰功伟业。其中大濩虽是当时所作，但《九招》、《六列》乃是五帝时的乐舞，此时被汤王用以重修，“以见其善”，是指用以赞颂汤王的成绩。可见，此时的乐舞完全继承了禹王开辟的传统，为统治者自己作乐，以歌颂现实的君王的乐舞功能代替了歌颂前朝帝王的功能。

[13] 修海林《上古三代的音乐审美意识》，星海音乐学院学报，1993 年第 3、4 期。
[14] 修海林《上古三代的音乐审美意识》，星海音乐学院学报，1993 年第 3、4 期。

第三节 周王之乐

周文王处岐，诸侯去殷三淫而翼文王。散宜生曰：“殷可伐也。”文王弗许。周公旦乃作诗曰：“文王在上，於昭于天。周虽旧邦，其命维新。”以绳文王之德。

武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之於牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作大武。

成王立，殷民反，王命周公践伐之。商人服象，为虐于东夷。周公遂以师逐之，至于江南。乃为三象，以嘉其德。

——《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》

以上《吕》著史料中所载，周朝的乐舞更加的丰富多样，有赞颂文王在上的乐歌“文王在上，於昭于天。周虽旧邦，其命维新。”有赞颂武王武功的《大武》，和弘成王德的《三象》。乐舞是周公为天子作的颂赞功德的作品。

周公作为周朝最重要的辅国之忠臣，其制乐的事迹见《尚书大传》：“周公摄政，一年救乱，二年克殷，三年践奄，四年建侯卫，五年营成周，六年制礼作乐，七年致政成王。”周公之德，是备受世人赞誉的，其制礼作乐的事情，也被人称颂。

周公旦作以绳文王之德的诗，也就是乐舞的歌词。而为歌颂武王伐纣的业绩，周公作的《大武》成为后世内容保存最详细的乐舞之一。而周公在周成王的要求下伐商，获得成功，于是为周成王的英明指挥歌颂的乐舞《三象》。

贾海生认为《吕氏春秋·古乐》所说的《三象》是指周公根据具体的历史事实制作的，旨在表现周王朝的文治武功制定的三套乐舞：即周公在摄政六年制礼作乐时，先制作了表现武王武功的武舞《象》和表现周公、召公分职而治的文舞《酌》合称《大武》，而摄政七年洛邑告成，为祭祀文王又制作了表现文王武功的武舞《象》[15]。此一说似也颇成理。

但笔者以为，以《古乐篇》之笔法论，此处论周代之乐舞，其实有三支，但并非并称为“三象”，而是各有其名。《古乐篇》之“以……”的文字都是用以作某一乐舞的结束之言的，如“以康帝德”、“以祭上帝”“以明帝德”“ 以昭其功”“ 以见其善”等句，都是用在一王乐舞之后的，而考此处，提到三位王，周公分别作乐，又有两处“以……”句式，故而应有三支乐舞。且《汉书·司马相

[15] 贾海生《周公所制乐舞通考》，文艺研究，2002 第 3 期。

如传》中司马相如所作《上林赋》中有言："韶、濩、武、象之乐"，将武与象并列而论，故而，《象》应当是一支与《武》不同的乐舞。

所谓《三象》乐舞，有学人以为，乃是以象作战三次而胜。故而作此乐舞。此说，尤其合理之处。《甲骨文字典》载："象，大象之形，甲骨文以长鼻巨齿为其特征"，《说文》："南越大兽，长鼻牙，三年一乳。"又据考古发掘知殷商时代河南地区气候尚暖，颇适于象的生存，其后，其后转寒，象遂渐南迁矣[16]。故而以象作战的事情也并非毫无可能。

《大武》则是后世流传资料最多的六代乐舞。《乐记·宾牟贯》曾记孔子由《武》乐舞姿的表演形式及其象征性比喻的含义，与宾牟贾对语，并对整个表演过程作了较为详细的描述。孔子说《大武》表演时乃是："夫乐者，象成者也。德千而山立，式王之事也，发扬韬厉，太公之志也。《武》乱皆坐，周召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分，周公左，召公右；六成复缀，以崇天子。夹振之而驷伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立而级，以待诸侯之至也。"

孔子对《大武》的评价是"尽善，但未尽美也"。《礼记·郊特牲》中称"《武》，壮而不可乐也。"就《乐记·乐象》论乐的特征时，专以《武》乐为例，谈到以乐象德的乐教意义。

其文为："乐者，心之动也。声者，乐之象也。丈未节奏，声之饰也。君子动其本，乐其泉，然后治其饰。是故先攻以登戒，三步以见方，再始以芳往，复乱以饰归。奋疾而不拔，极幽而不德。独乐其志，不厌其道，备举其通，不和其欲。足故情见而义立，乐终而德丰，君于以好善，小人以听过。故曰："生民之道，乐为大禹！"《乐记》所称"乐者，德之体也"， 荀子《乐论》中言"舞《韶》歌《武》，使人心庄"，以及"故乐者，所以道乐也。金石丝竹，所以道德也"。

周朝的"周礼"的制定正是乐舞与道德的相合之礼乐制度的反映。

本章小结

粗略分析一下《古乐篇》载说的三王乐舞，能发现它们与之前的三皇时代和五帝时代的乐舞都不再相同了。首先，它们不再以祭祀鬼神作为乐舞的第一要义，

[16] 徐中舒主编《甲骨文字典》，四川辞书出版社，１９８９年０５月。

而是带上了强烈的个人颂歌色彩。《史记》载："乐者，非谓黄钟、弦歌、干杨也。乐之末节也，故童者舞之"，明确说明了音乐、律法、舞蹈都是乐舞中次要的细枝末节，不是乐舞的真义。所谓"大乐与天地同和，大礼与天地同节"，乐舞最重要的功能是要调节阴阳秩序，祭祀鬼神，使得鬼神各得其位，而万物各得其所，故曰："和，固万物不失，节，故祀天祭地，明则有礼乐，幽则有鬼神。如此则四海之内合敬同爱矣。"将乐置于宗庙祭祀，飨饲鬼神，才能使得四海升平，天下大治。这些都是属于古代的乐舞的特征，而在三王乐舞中，昭示当代君王的文治武功成了制造乐舞的最高目标，也是最大动力。

这一方面说明了，人类开始进入一个比之前发达的社会阶段，于是不再害怕或者敬畏一些从前很敬畏的东西，故而对神和鬼的敬意让位给了在现实的统治者们。乐舞从此时不再仅仅作为一种祭祀性的乐舞，而有了更多私有制制度下的"沦落"为自我歌颂性质甚至成为享乐工具的性质了。

到了三王时代，"娱神"的特性逐渐让位给了"娱人"，超越了祭祀，乐舞成为政治宣传的手段，甚至军事手段，这标志着一个新的文明时代的开启。《古乐篇》不但将三王的乐舞作出详细的交代，同时以准确的言辞，清晰的写出了此时乐舞的目的的变化。可见，《吕氏春秋·古乐篇》对于先秦乐舞的理解深刻而且分类具体，它的描写应当被人们视为是研究先秦乐舞的重要资料加以研究。

余　论

《吕氏春秋·古乐篇》所记叙的乐舞史料时间上贯穿三皇五帝乃至夏商周。而对三皇时期乐舞的许多重要记叙是不见于其他历史典籍的，它保留了独特的撰述体列：以时间为序，又叙述了乐舞之缘起，同时记载了大量的乐人、乐器、乐律和音乐思想等丰富的上古乐舞相关知识。因而，《古乐篇》是值得人们一再探究，深寻其意以便更透彻的了解上古的音乐文化，尤其是乐舞文化。

《古乐篇》以华丽的文辞，规整的结构，完整记叙了一段先秦时期的乐舞历史，其撰述顺序按照：三皇时期的部分氏族乐舞、五帝时期乐舞、和三代乐舞的情状。具有很高的保存乐舞史料的价值，其中许多撰述为《吕氏春秋》所独有，是一篇忠实反映先秦乐舞的音乐史文献，其中还有一些观念没有统一、疑点没有

解决的部分需要我们进一步的探索挖掘，以便为我们研究中国古代音乐文化作出更好的指导和佐证。

《古乐篇》记载了在三皇时期的三个氏族之乐舞。在氏族时期，乐舞的器具简单而原始：五弦瑟，牛尾，和人的身体。这时候乐舞的功能就是祭祀，用以祭祀祖先，安飨鬼神，以获得生存。此时乐器和礼器不分，乐舞和祭祀一体。处于农耕文化早期的人们对于乐舞抱着最大的实用的想法，乐舞是用以娱神，以求神灵保佑果实成形、五谷丰登、洪水不作，族人健康的祭祀手段。但即使是在三皇时期，人们也已经摆脱了愚昧和简单，发出了人是“总万物之极”的灵长的感叹，在祈望生存的同时，也已经创造出了长大的祭祀乐舞，用以朝祖敬宗，祈望安宁。

而在五帝时期，乐舞已经发达到一个难以相信的完善地步了，此时的社会初步文明形成，农业进入了正轨，生产力的发达促发了领导者对于乐舞的重视和发展。不但有十二律的概念也已经有了定十二律的方法（黄帝命伶伦作律），以琴发音，以管调律，以民间风俗的乐曲（八风之音）作乐，以丰富的扮演舞蹈（乃命凤鸟、天翟舞之）入乐，以山林溪谷之音以歌，以石磬玉磬伴奏，以更加丰富和进步的乐器（鼙、鼓、钟、磬、苓、管、埙、篪。十五弦之瑟、二十三弦之瑟）来丰富乐舞。此时的乐舞虽然保留了三皇时期的特点，有祭祀神灵的成分，但是歌颂祖先“上帝”成为当时乐舞的重中之重。而此时人们已经开始注意到乐舞的声美，舞美和歌美，有意识的创造更多更丰富的乐舞来用于祭祀上帝，乐舞的器具、乐声、舞蹈都有了长足的进步和发展，人们的注意力已经渐渐投放在乐舞这种祭祀仪式的本身的丰富上，已经有了一定的“娱人”的特性，但乐舞娱神的功能依旧得以保留和继存。

到了夏商周时期，《古乐篇》的重点不在放在对于乐舞的介绍之上了，而是转向了当时帝王的历史功绩上，分别描述了大禹治水，所以作为《夏籥》；殷汤即位，所以作为《大濩》；文王不伐，所以周公作诗；武王伐纣，所以作为大武，成王赈殷，所以乃为《三象》。乐舞到了此时，正是后世所谓“王者，功成作乐”的阶段了。人们在此时将帝王和天联系起来，乐舞成为昭示帝王功绩的政治手段和统治手法了。此时的乐舞，已经失去了祭祀神灵的最高使命，而具有了维护政治维护君王的使命，乐舞已经超越了祭祀手段，成为政治工具，“娱人”的特性开始彰显出来。

高诱注："自黄帝以来，功成作乐。"陈奇猷以为非也，应当是"自朱襄氏以来"，其实高氏所言正确。因为，在上古氏族社会，《古乐篇》所记之乐皆只是为了单纯的祭祀目的而造，当时的氏族领导者没有很强的个人意识，而只有氏族的整体意识，乐舞是集体创作的产物。并非为某一领袖而制作，或者服从于某一领袖的意志。此时只有氏族，没有"王者"，故而，没有"王者功成作乐"一说。但在在黄帝之后，有了变化。这一点，通过《古乐篇》的笔法也可见一斑。生产力有了长足的进步，乐舞才开始成为统治的一种手段，逐渐被领袖意识所控制，开始有意识的制造乐舞，乐舞被赋予了更多的个人意识和统治职能，无论是黄帝，颛顼，帝喾，还是尧舜，都是命人典乐，制造乐舞，而在三王之时，则更加如此，大禹治水有功所以制《夏》，而汤灭无道之夏而制《濩》，文王不伐夏而周公歌，武王伐纣而作《武》，"功成作乐"的特性在三王时期发展的淋漓尽致。

《吕氏春秋·古乐篇》中的乐舞史料反应了上古到周初的之时乐舞的产生演变和丰富的过程，乐舞在上古之时乐舞从祭祀鬼神祭天到最终成为政治的手段，不但是由于社会的进步生产力的发展，也是人对乐舞的认识和在不断的变化。从氏族时期的实用功能高于一切，到五帝时期的娱神为主，娱人为辅，再到三代乐舞的"功成作乐"，为现世帝王的歌功颂德成为乐舞的主要功能，娱人和政治目的统一成为后世乐舞和礼乐制度的先驱者。

故而，《吕氏春秋·古乐篇》在中国音乐史上的价值正在于它对于乐舞这一中国上古音乐主要形式的记载和表述，对于我国研究中国音乐史具有极大的参考价值，乐舞的源起就在于此，故而欲研究中国之古乐，必研究中国之古乐舞，欲研究中国之古乐舞，必研究《吕氏春秋·古乐篇》。

参考文献

（一）书著类

[1] 吕不韦著，《吕氏春秋》，高诱注，上海古籍出版社，1989 年 3 月；
[2] 吉联抗著，《吕氏春秋中的音乐史料》，上海文艺出版社 1963 年；
[3] 李纯一著，《先秦音乐史》，人民音乐出版社，2005 年 7 月；
[4] 罗天全著，《中国古代音乐之源与流》，四川人民出版社，2010 年 8 月；
[5] 冯文慈著，《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐出版社，2005 年 8 月；
[6] 王丽芬、孙敏著，《洛阳古代音乐文化史迹》，文物出版社，2004 年 5 月；
[7] 蓝玉崧著，《中国古代音乐史》，中央音乐学院出版社，2006 年 3 月；
[8] 熊申英著，《乐以和同：东周之前的乐思想研究》，江西人民出版社，2010 年 5 月；
[9] 蔡镇楚著，《中国音乐诗话》，湖南师范大学出版社，2006 年 12 月；
[10] 薛永武著，《<礼记·乐记>研究》光明日报出版社，2010 年 6 月；
[11] 郑祖襄著，《中国古代音乐史》，高等教育出版社，2008 年 5 月；
[12] 杨荫浏著，《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年 2 月；
[13] 夏野著，《中国古代音乐史简编》，上海音乐出版社，1989 年 2 月；
[14] 刘再生著，《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社，2006 年 5 月；
[15] 修海林编，《中国古代音乐史料集》，世界图书出版社，2000 年 9 月；
[16] 孙继南、周柱铨主编，《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1999 年；
[17] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐辞典编辑部》编，《中国音乐辞典》，人民音乐出版社，1984 年 10 月；
[18] 郑祖襄著，《中国古代音乐史学概论》，人民音乐出版社，1998 年 10 月；
[19] 李自修、潘海鸥编，《中华文明史》第一卷（史前），河北教育出版社 1989 年 10 月；
[20] 金文达著，《中国古代音乐史》，人民音乐出版社，1994 年；
[21] 陈秉义著。《中国音乐通史概述》，西南师范大学出版社，2003 年；
[22] 王光祈著，《中国音乐史》，广西师范大学出版社，2005 年 1 月；
[23] 徐旭升，《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985 年 10 月；
[24] 徐中舒主编，《甲骨文字典》，四川辞书出版社，1989 年 05 月；
[25]《归德府志》（清乾隆十九年修），郑州：中州古籍出版社，1994 年；
[26]《宁陵县志》（清宣统三年修），郑州：中州古籍出版社，1985 年；
[27] 徐旭升，《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985 年 10 月；
[28] 许顺湛，《五帝时代研究》，中州古籍出版社，2005 年 2 月；
[29] 王大有，《三皇五帝时代》，中国社会出版社，2000 年 6 月；
[30] 臧励龢，《中国人名大辞典》，北京：商务印书馆，1921 版年第 1307 页。
[31] [汉]许慎，《说文解字》，九州出版社，2001 年 2 月第一版；
[32] 董洪利主编，《古典文献学基础》，北京大学出版社，2008 年；
[33] 长葛县志编纂委员会编，《长葛县志》，北京：生活读书新知三联书店，1991 年；
[34]《归德府志》（清乾隆十九年修），郑州：中州古籍出版社，1994 年；
[35]《宁陵县志》（清宣统三年修），郑州：中州古籍出版社，1985 年；
[36] 胡企平，《中国管馆律文化通论》，上海音乐出版社，2003 年 12 月；
[37] 白寿彝主编，《中国通史》，上海人民出版社，2005 年 5 月；
[38] 范文澜，《中国通史》，人民出版社，1965 年出版；

[39] 王利器，《吕氏春秋注疏》，巴蜀书社，2002 年版；
[40] 陈奇猷，《〈吕氏春秋〉新校释》，《序意篇》，上海古籍出版社，2002 年；
[41] 黄翔鹏，《论中国古代音乐的传承关系》，选自《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年 10 月；
[42] 王晓明，《吕氏春秋通诠》，江西人民出版社，2010 年 3 月；
[43] [宋]罗泌《路史》，钦定四库全书，史部；
[44]《夏商周断代工程 1996 年-2000 年阶段成果报告（简本），世界图书出版社，2000 年出版；
[45] 李学勤著，《夏商周年代学札记》，辽宁大学出版社，1999 年；
[46] 毕登程，隋嘎，《司岗里文化新探》云南大学出版社，2008 年 4 月，第 39 页；
[47] 王晓明，《吕氏春秋通诠》，江西人民出版社，2010 年 3 月；
[48] [唐]元结，《新校元次山集》，[台湾]世界书局出版，杨家骆主编，1984 年；
[49] 道藏，《洞神八帝变经》，文物出版社，1992 年；
[50] 陈四海，《中国古代音乐史》，国际文化出版社，1995 年 10 月；

（二）论文类

[1] 李耀建，《<吕氏春秋>的音乐美学思想研究》，高校社会科学，1989 年第 3 期；
[2] 王启才，《<吕氏春秋>研究二十年》，阜阳师范学院学报社会科学版，2001 年第 2 期；
[3] 蔡仲德，《论<吕氏春秋>的音乐美学思想》，星海音乐学院学报，1991 年 Z1 期；
[4] 俞长保，《20 世纪<吕氏春秋>研究综述》，徐州师范大学学报社会科学版 2002 年 12 月第 4 期；
[5] 高亨，《上古乐曲的探索》，文史哲，1961 年 02 期；
[6] 石云霄，《论<吕氏春秋>的音乐社会学观点》，南京艺术学院学报，1987 年 02 期；
[7] 王军，《<吕氏春秋>的音乐史学价值研究》，音乐研究，1999 年第 2 期；
[8] 陈平，《四象之美：<吕氏春秋>美学思想研究》，首都师范大学硕士论文，2007 年 03 期；
[9]《<吕氏春秋>音乐美学思想初探》，胡健，淮阴师专（哲学社会版），1988 年 03 期；
[10] 黄伟龙，《<吕氏春秋>研究》，西北师范大学博士论文，2003 年 04 期；
[11] 宋克宾，《<乐记·乐本>与<吕氏春秋·大乐>音乐发生观的比较——儒家与道家对音乐发生的逻辑认识及其理论价值》，天津音乐学院（天籁）2010 年第 4 期；
[12] 邓媛，《从<吕氏春秋>音乐史学价值看“伶伦作律”》，魅力中国，2009 年 13 期；
[13] 尚红，《<吕氏春秋·古乐篇>中的音乐史料研究》，星海音乐学院学报，1998 年 01 期；
[14] 王志成，《<吕氏春秋>中的音乐美学思想》，齐鲁艺苑（山东艺术学院学报），2002 年第 2 期；
[15] 丁海燕，《论<吕氏春秋>的史学成就》，西北大学硕士论文，2002 年 01 期；
[16] 陈宏敬，《<吕氏春秋>研究综述》，中华文化论坛，2001 年 02 期；
[17] 王军，《<吕氏春秋>的成书年代及其音乐学意义》，音乐艺术（上海音乐学院学报），1999 年第 3 期；
[18] 赵寅，《声出于和，和出于声——<吕氏春秋>乐论美学观之检讨》，贵州大学学报艺术版，2002 年第 3 期；
[19] 刘士芮，《<吕氏春秋>的“音乐”论探析》，社科纵横，2001 年第 4 期；
[20] 罗卉，《<吕氏春秋>音乐思想研究的两个问题》，西南师范大学学报（人文社会科学版），2005 年 3 月第 2 期；
[21] 刘正国，《伶伦作律“听凤凰之鸣”解谜——中国上古乐史疑案破析》，音乐研究，2005 年 02 期；
[22] 赵沛霖，《<候人歌>的时代意义》，贵州社会科学，1985 年 01 期；

[23] 刘宇统，《先秦音乐自然观史料研究》，山西大学硕士论文，2006 年 10 期；
[24] 刘正国，《“田连”考》，《中国音乐学》，2007 年 02 期；
[25] 赵沛霖，《关于葛天氏八阙乐歌的时代性问题》，吉林师范大学学报（人文社会科学版），1985 年 02 期；
[26] 郭天锁，《从石固遗址略谈裴李岗文化的若干问题》，中原文物，1987-4；
[27] 河南省文物研究所，《长葛石固遗址发掘报告》，华夏考古 1987 年 01 期；
[28] 张晓涧、萧立广，《阴山岩画中的葛天氏“古乐八阙图”之谜》，寻根，2010 年 01 期；
[29] 刘正国《“乐”之本义与祖灵崇拜》，原引自林河《侗族文化与葫芦神话》，载《葫芦与象征》，商务印书馆 2001 年 1 月出版，第 138 页；
[30] 王子初，《鼍鼓论》，《中央音乐学院学报》，1986 年 10 月；
[31] 赵沛霖，《关于葛天氏八阙乐歌的时代性问题》，吉林师范大学学报（人文社会科学版），1985 年 02 期；
[32] 张松桥，《葛天氏故里在长葛考》，葛天文化网，网址：
http://www.changge.gov.cn/cgcms/sites/cgwhw/preview.jsp?ColumnID=591&TID=20101001210548254633940；
[33] 陈嘉祥，《对石固遗址出土的管型骨器的探讨》，史前研究，1987 年 01 期；
[34] 张居中，《考古新发现——贾湖骨笛》，音乐研究，1998 年 04 期；
[35] 浙江省文物管理委员会，《河姆渡遗址第一期发掘报告》，考古学报，1978 年 01 期；
[36] 孙焕英，《如何理解〈葛天氏之乐〉——〈中国音乐词典〉病条举析》，中央音乐学院学报，1996 年 02 期，
[37] 王敏，《葛天氏音乐考》，河南师范大学学报 2006 年 9 月第五期；
[38] 李玉洁，《葛天氏之乐反应的古代习俗》，商丘示范学院学报，2011 年第四期]；
[39] 巍峨，《葛天氏与葛天氏之乐》，商丘师范学院学报，2008 年 01 期；
[40] 孙文辉，《古乐〈葛天氏之乐〉的文化阐释》，文艺研究，1997 年 02 期；
[41] 张兴斌，《炎帝朱襄氏与拓城》，寻根，2002 年 1 期；
[42] 程丽臻，《曾侯乙瑟复原研究》，中国文物科学研究，2009 年 02 期；
[43] 熊铁基，《从〈吕氏春秋〉到〈淮南子〉——论秦汉之际的新道家》，文史哲，1981 年 02 期；
[44] 林荣，中国古代史，博士论文《〈吕氏春秋〉与百家合流》，吉林大学 2010 年；
[45] 李家骧，《〈吕氏春秋〉成书年代新考》，湘潭大学学报（哲学社会科学版），1995 年第二期；
[46] 赵年荪，《关于〈吕氏春秋〉成书年代之我见》，苏州大学学报（社会科学版），1987 年第 3 期；
[47] 王军，《<吕氏春秋>的成书年代及其音乐学意义》，音乐艺术 1999 年第三期；
[48] 庞慧，《〈吕氏春秋〉对社会秩序的理解与构建》，北京：中国社会科学出版社，2009 年；
[49] 陈奇猷，《〈吕氏春秋〉成书的年代与书名的确立》，复旦学报（社会科学版），1979 年 05 期；
[50] 李维武，《〈吕氏春秋〉古今研究》，国内哲学动态，1986 年 06 期；
[51] 俞长保《20 世纪《吕氏春秋》研究综述》，徐州师范大学学报，2002 年 12 月；
[52] 冯洁轩，《“乐”字析疑》，《音乐研究》，1986 年第 1 期；
[53] 修海林，《“乐”之初义及其历史沿革》，人民音乐，1989 年第 3 期；
[54] 陈双新，《释“乐”》，河北大学学报（哲学社会科学版），2000 年 2 月；
[55] 李来璋，《“伶伦作律”之探索》，天津音乐学院学报，2002 年 02 期；
[56] 王子初，《中国青铜乐钟的音乐学缎带——钟磬的音乐考古学断代之二》，中国音乐学，2007 年 1 期；
[57] 高炜，李健民，《1978 年—1980 年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》，考古，1983 年 01 期；
[58] 李晓春等，《我国古代扬子鳄减少原因考证》，《动物学杂志》，2006 年，4 月；
[59] 陈碧辉，李炳华，《扬子鳄生态初步观察》，安徽师范大学学报，1979 年 01 期；
[60] 陈碧辉等，《扬子鳄研究》，上海科技出版社，2003 年 12 月；

[61] 李学勤，《夏商周断代工程与古代文明起源》，鲁东大学学报，2008 年第一期；
[62] 陈文彬，《拓城县》，《中原地理研究》，1984 年 02 期；
[63] 王雪清，《<吕氏春秋>文艺思想研究》，福建师范大学硕士论文，2002 年 02 期；
[64] 高小瑜，《<吕氏春秋>研究三十年》，绥化学院学报，2010 年 12 月；
[65] 李玉洁，《葛天氏之乐反应的古代习俗》，商丘师范学院学报，2011 年第四期；
[66] 吴广平，《一首远古先民消灾祈福的巫咒歌谣——蜡祭的文化人学阐释》，文化学刊，2008 年第 4 期；
[67] 任塘珂，《道家视角下“禹步”渊源及健肾功能研究》，吉林体育学院学报。2010 年第六期；
[68] 根在中原网站，http://www.rootinhenan.com，《帝丘与龙文化》，2012 年 3 月 1 日，9：54：08；
[67] 叶林生，《帝喾考》，甘肃社会科学，1998 年第 4 期；
[68] 王笠荃，《龙神之谜》，中国文化，第五期；
[69] 张新斌，《炎帝朱襄氏与柘城》，寻根，2002 年 1 月；
[70] 卜键，《桑林与<大濩>——商代社祭与社乐考引》，戏曲研究，第 55 期；
[71] 贾海生，《周公所制乐舞通考》，文艺研究，2002 第 3 期；
[72] 刘正国《论当代辞书史著对“龠”的错误定说》，交响，2008 年 12 月第 4 期；
[73] 刘正国《笛乎？筹乎？龠乎？——为贾湖遗址出土的骨质斜吹乐管考名》音乐研究，1996 年；
[74] 刘正国《中国龠类乐器述略》，人民音乐，2001 年第 10 期。

致　谢

此论文的完成，首先要感谢我的导师刘正国教授。三年来，他对我悉心教导，关怀备至，不但在学业上为我考量周到，也在生活上对我照料有加。从我研究生刚入学对本专业还懵懂无知的我，到现在虽无建树、但却对本专业深深热爱的我，这期间，导师对我的帮助如春雨润物，浸润心脾。他的无私和真诚，刻苦和专注都像一面镜子一样，使我明得失、知进退；他耳提面命，不断提醒我做人的道理和治学的方法，使我晓事理、通绝学。现在，虽然的我仍有许多不足之处，但是在我需要增长智慧的年岁遇到了这样一位学高恩重的导师，确实是我的幸运。三年的相处，情深谊长，我非常的感谢他，将一生尊为师父和治学乃至生活之航标。此篇论文，从选题，到范围，到论点的确定、论述方法等无不渗透导师的心血和智慧。在他的耳濡目染下，我对中国远古的音乐史事的兴趣超过了其他时段的中国音乐，此文应当视为我对于他的学术文章的致敬之作，此文的论述尚有未竟之处，论点亦有偏颇之嫌，但却是我在导师的教诲下，通过收集资料，分析综合，独立完成的。无论如何，这将是我的学术的开篇，而不是终篇。

在此，我也要感谢相伴相携，相濡以沫的同学们。三年的时光短暂又漫长，无数个白天黑夜，我们共同学习生活，共享欣喜悲伤，共对迷惘希望。感谢你们在这样青春的季节和我相遇，我们在最好的季节相遇，也在最好的季节离开。我相信，光明和美好的未来正在展开，只是通往它的路似乎有坎坷，希望各位友人珍重前途，生命得以发挥最亮的光芒，我们友谊长存。

此外，我也要感谢我们音乐学院的各位领导和老师，尤其是分管研究生工作的音乐学院副院长施忠老师，从我入学到毕业一直关心和帮助我，学生心中感念。感谢音乐学院教过我的每一位老师，从你们身上我看到了学者风范和对音乐事业不余遗力的热爱；感谢音乐学院分管研究生工作的各位老师，你们始终致力于给研究生们最好的环境，始终督促和帮助我们；感谢每一位老师的付出和心血，我记得你们的每个微笑和鼓励，谢谢！同时也祝愿上海师范大学音乐学院辉煌常在！

最后，我要感谢为我默默奉献的家人——父母和弟弟，你们是我最坚实的后盾和最温暖的怀抱。希望我们相爱到永远。

吴巧灵　于上师大博约楼

二零一二　四月